شب خون

136

صدیقی ایڈیشن ۳۰/-
دو آثار عظیم ۵۰/-
رفیع الدین ہاشمی ۲۵/-
[illegible]
۱۵/-
۱۵/۰
۱۲/۵۰

ایک دن بیت گیا (ناول) صلاح الدین [illegible]
سارے دن کا تھکا ہوا پرش (ناول) ۳۰/-
چوٹیں عصمت چغتائی ۳۰/-
ضدی ۱۲/-
ہمارے پسندیدہ افسانے مرتبہ [illegible] ۱۵/-
بیدی اور بیدی کے افسانے ۱۵/-
کرشن چندر اور کرشن چندر کے افسانے ۱۵/-
اردو کے تیرہ افسانے ۱۲/-
منشی کے نمائندہ افسانے ۱۲/-
پریم چند کے نمائندہ افسانے مرتبہ: ڈاکٹر قمر رئیس ۱۲/-
نمائندہ مختصر افسانے مرتبہ [illegible] ۶/-

ڈرامے

اردو ڈراما کا ارتقا عشرت رحمانی ۴۰/-
اردو ڈراما: تاریخ و تنقید ۴۰/-
جوبلی ڈراما عتیق احمد صدیقی ۲/-
آغا حشر اور اردو ڈراما انجمن آرا ۳/-
انار کلی مقدمہ ڈاکٹر [illegible] حسن ۹/-

ادب و تنقید

[illegible] ۲۵/-
تنقیدی [illegible] پروفیسر [illegible] اسلام ۳/-
[illegible] ڈاکٹر [illegible] ۱۵/-
[illegible] تحقیقی مسائل و تجزیہ رشید حسن خان ۲۵/-
[illegible] ڈاکٹر قمر رئیس ۲/-
[illegible] ۳۵/-
[illegible] ڈاکٹر [illegible] ۳۲/-
[illegible] ڈاکٹر فضل امام ۱۶/-
[illegible] ڈاکٹر [illegible] ۲۵/-
[illegible] ۲۰/-
غزل کا [illegible] شمیم حنفی ۱۰/-
غزل [illegible] اختر انصاری ۸/-
اردو قصیدہ نگاری ڈاکٹر [illegible] ۳۵/-
کلاسیکیت و روایت ۱۲/-
[illegible] نظر و نثر [illegible] ۷/۵۰
باغ و بہار مقدمہ سلیم اختر ۱۲/-
[illegible] ابوالکلام قاسمی ۱۵/-
اردو ادب کی تاریخ عظیم الحق جنیدی ۹/-
[illegible] مقدمہ ڈاکٹر فضل امام ۱۲/-
[illegible] مقدمہ ڈاکٹر [illegible] قریشی ۱۲/-
[illegible] ۱۲/-
[illegible] صدیقی ۷/۵
[illegible] ۳/۷۵
[illegible] ۱۲/-

[illegible]
شہرت کی خاطر نظیر صدیقی [illegible]
تنقید اور احتساب ڈاکٹر وزیر آغا [illegible]
ستارہ یا بادبان محمد حسن عسکری [illegible]
انسان اور آدمی 〃 ۱۰/-
اسلوب سید عابد علی عابد ۴۰/-
قرۃ العین حیدر اور ناول پروفیسر عبدالسلام ۱۴/-
مرزا رسوا اور تہذیبی ناول 〃 ۴/-
تنقیدی دبستان سلیم اختر ۱۵/-
تحقیقی و تنقیدی مطالعہ باغ و بہار 〃 ۱۵/-
باغ و بہار تحقیق و تنقید کے آئینے میں 〃 ۶/۵۰
مشو کامی ۵/-
آبِ حیات کا تنقیدی و تحقیقی مطالعہ سید سجاد ۱۰/-
مقدمہ آبِ حیات مولانا محمد حسین آزاد ۶/۵۰
تنقید و معرو امراؤ جان ادا ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ۴/-
جل منشی پریم چند ۴/-
حسرت موہانی طلعت سلطانہ ۱۵/-

سیاسیات و تاریخ

دنیا کی حکومتیں (ورلڈ کانسٹی ٹیوشن) محمد ہاشم قدوائی ۲۰/-
تاریخ افکار سیاسی (ہسٹری آف پولیٹیکل تھاٹ) 〃 ۴۰/-
جمہوریہ ہند (کانسٹی ٹیوشن آف انڈیا) 〃 ۱۵/-
مبادی سیاسیات (ایلیمنٹس آف پالیٹکس) 〃 ۱۵/-
مبادیات علم مدنیت (ایلیمنٹس آف سوکس) 〃 ۷/۵۰
تاریخ و تہذیب عالم (ورلڈ ہسٹری) ٹی اے ہاشمی ۲۰/-

متفرق

ایڈوانسڈ اکاؤنٹس ڈاکٹر محمد عارف خاں ۱۵/-
جدید تعلیمی مسائل ڈاکٹر ضیاء الدین علوی ۴/-
اصولِ تعلیم 〃 ۴/-
عام معلومات 〃 [illegible]
ایجادات کی کہانی 〃 [illegible]
رہبرِ صحت مسرت زمانی [illegible]
تعلیمی تکنیکات کے نئے زاویے 〃 [illegible]
علمِ خانہ داری 〃 [illegible]
بچوں کی تربیت 〃 [illegible]
گلدستۂ مضامین و انشاپردازی ڈاکٹر [illegible]
اردو صرف ڈاکٹر [illegible]
اردو نحو
فیروز اللغات جیبی (ڈکشنری)
فیروز اللغات اردو جدید [illegible]
اردو [illegible] (ہندی [illegible])
[illegible]
[illegible]

مصنف [illegible] تصورات [illegible] کی تاریخ میں [illegible] لمحے کو

نشان دہی کرتا ہے۔ جب انفرادیت کا دور شروع ہوا۔ آج بھی جب ہم کسی تصور، صنف ادبی یا فلسفیانہ مدرسہ کی تاریخ مرتب کرتے ہیں تو یہ انواع [illegible]
ثانوی اور خارج سے لادی ہوئی تقطیعات معلوم ہوتی ہیں اور ان کے مقابلے میں مصنف اور اس کی تصنیف کا تصور زیادہ ٹھوس اور بنیادی اکائی محسوس ہوتی [illegible]
میں فی الحال مصنف کی علامتی شخصیت کے ارتقا کا سماجیاتی تاریخی تجزیہ نہ پیش کروں گا لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ معاملہ جہاں ہیں کہاں [illegible]
ہماری [مغربی] تہذیب میں مصنف کا تصور انفرادیت پر کب سے مبنی ہو گیا؟ کس منزل پر تصنیفات کے اصلی یا جعلی ہونے اور اس کے اصل مصنف کا تعین کرنے کا [illegible]
شروع ہوا؟ تفتیش و ترفیع قدر کی کون سی نوع مصنف کے لئے مقرر ہوئی؟ تارِیخ کی کس منزل پر ہم نے قومی ہیروؤں کی جگہ مصنفوں کے حالات بیان کرنا شروع کیا
”فلاں مصنف اور اس کے کارنامے“ کی بنیادی نوع کا آغاز کب سے شروع ہوا؟ میں فی الحال اس سے بحث کرنا چاہتا ہوں کہ متن اور اس کے مصنف میں کیا رشتہ [illegible]
اور مصنف کی علامتی شخصیت کی طرف متن میں کس طرح اشارے ملتے ہیں، وہ شخصیت، جو کم سے کم بظاہر، متن کے باہر اور ماقبل متن ہوتی ہے ...... [illegible]
تصورات ایسے ہیں جو بظاہر اس لئے وجود میں آئے کہ وہ مصنف کی اعزاز پذیر حیثیت کی جگہ لے لیں لیکن درحقیقت وہ اس کی اعزاز پذیری کو قائم رکھتے [illegible]
مصنف کے غائب ہو جانے کے اصل معنی کو پس پشت ڈالنے کا کام کرتے ہیں۔ .... مثلاً یہ تصور بہت عام ہے کہ تنقید کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ کسی تصنیف اور [illegible]
مصنف کے مابین رشتوں کو سامنے لائے... بلکہ یہ کہ وہ مصنف کا تجزیہ کرے ... لیکن اس مقام پر ایک مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے: ”تصنیف کیا شے ہے؟... کیا [illegible]
شے نہیں ہے جسے مصنف نے لکھا ہے؟ لیکن مشکلات فوراً اٹھ کھڑی ہوتی ہیں۔ اگر کوئی شخص ادیب نہیں ہے، تو کیا ہم کہہ سکتے ہیں کہ جو کچھ اس نے لکھا یا
کاغذات میں چھوڑا، یا جو کچھ اس کے ملفوظات جمع کئے گئے، وہ سب تصنیف ہیں؟... فرض کیجیے نطشے کے فلسفیانہ جلدوں پر بھی نوٹ بک میں [illegible]
کے کپڑوں کی فہرست ملتی ہے۔ کیا وہ بھی تصنیف ہے؟ اگر نہیں تو کیوں نہیں؟... مزید برآں انیسویں صدی کے یورپ میں ایک اور قسم کا مصنف وجود [illegible]
آیا، جسے ہم ”عظیم ادبی شخصیتوں یا مذہبی متون کے مصنفوں یا سائنس کے موسسین کے ساتھ آمیز نہیں کر سکتے... [یہ نئے قسم کے مصنف] اس مفہوم میں [illegible]
ہیں کہ وہ صرف اپنے متون کے مصنف نہیں ہیں۔ انھوں نے ایک اور چیز خلق کی ہے، یعنی مزید متون کی تشکیل کے امکانات اور قواعد۔ اس مفہوم میں وہ [illegible]
سے مختلف ہیں، جو محض اپنے متن کا مصنف ہوتا ہے... فرائڈ اور مارکس [اس طرح کے مصنف ہیں۔ انھوں] نے گفتگو اور اظہار خیال کے لامتناہی [illegible]
پیدا کئے ہیں۔ [لہٰذا ان کی تصنیف، مصنف سے زیادہ اہم ہے۔ اس طرح، ہمارے کارنامے میں تصنیف ایک طرح کی قربانی ہے، مصنف اپنی شخصیت کو [illegible]
دیتا ہے۔]

میشیل فوکو (۱۹۶۹)

MICHEL FOUCAULT

شب خون

جنوری، فروری، مارچ ۱۹۸۵ء

مدیر: عقیلہ شاہین — ٹیلی فون: ۳۴۹۶، ۵۳۵۵۰ — جلد: ۱۹ شمارہ: ۱۳۶

مطبع: تاج آفسٹ پریس، الہ آباد — سرورق: ادارہ — خطاط: فیاض احمد، سہیل احمد

بارہ شمارے: چھتیس روپے — فی شمارہ: تین روپے ۵۰ پیسے — دفتر: ۳۱۳، رانی منڈی، الہ آباد (۲۱۱۰۰۳)

ترتیب و تہذیب

شمس الرحمٰن فاروقی

غزل

احمد مشتاق

پھر وہی آنسو وہی خاموشیاں سازوں کے بعد
نغمہ آوازوں سے پہلے ہے وہ آوازوں کے بعد

کون بتلائے گا کتنی دستکیں باقی ہیں اور
تیرا دروازہ کھلے گا کتنے دروازوں کے بعد

جانے کس کس سے ملیں ہم تجھ سے ملنے کے لئے
پھر تری آواز آئے کتنی آوازوں کے بعد

پھر وہی جلتی ہوئی شاخیں وہی پتوں کے ڈھیر
کیا ملا ان بے جہت بے در دروازوں کے بعد

شوقِ ہنگامہ طلب کچھ اس کا اندازہ بھی ہے!
وہ جو اک پرہول سناٹا ہے آوازوں کے بعد

غزل

احمد مشتاق

رات بھر رنگ پہ تھی اپنے بدن کی خوشبو
دل کی دھڑکن تھی کہ اڑتے تھے لہو میں جگنو
جیسے ہر شے ہو کسی خواب فراموش میں گم
چاند چمکا تو تری یاد نے بدلا پہلو
صحن کے سبز اندھیرے میں دہکتے رخسار
صاف بستر کے اجالے میں چھلکتے گیسو
صبح کے زینۂ خاموش پہ قدموں کے گلاب
شام کی بند حویلی میں ہنسی کا جادو
جھلملاتے رہے وہ خواب جو پورے نہ ہوئے
درد بیدار ٹپکتا رہا آنسو آنسو

احمد مشتاق

اجلا ترا برتن ہے اور صاف ترا پانی
اک عمر کا پیاسا ہوں مجھ کو بھی پلا پانی

ہے اک خط نادیدہ دریائے محبت میں
ہوتا ہے جہاں آ کر پانی سے جدا پانی

دونوں ہی تو سچے تھے الزام کسے دیتے
کانوں نے کہا صحرا آنکھوں نے سنا پانی

کیا کیا نہ ملی مٹی کیا کیا نہ دھواں پھیلا
کالا نہ ہوا سبزہ میلا نہ ہوا پانی

جب شام اترتی ہے کیا دل پہ گزرتی ہے
ساحل نے بہت پوچھا خاموش رہا پانی

پھر دیکھ کہ یہ دنیا کیسی نظر آتی ہے
مشتاق مئے غم میں تھوڑا سا ملا پانی

فضائے دل پہ کہیں چھا نہ جائے یاس کا رنگ
کہاں ہو تم کہ بدلنے لگا ہے گھاس کا رنگ

تمھارے بعد بہت آندھیاں چلیں پھر بھی
بجھا نہیں مری آنکھوں کے آس پاس کا رنگ

ملی ہیں اور بھی خوش وضع صورتیں لیکن
نہ وہ بدن کی مہک تھی نہ وہ لباس کا رنگ

جدا ہوئے تو کئی رنگ تھے خیالوں میں
ملے تو ایک تھا پانی کا رنگ پیاس کا رنگ

تو چھپاتے ہوئے لفظ کیا کریں مشتاق
جھلک اٹھے جو غزل میں دل اداس کا رنگ

غسل

بمل کرشن اشک

اپنے ہاتھوں گدگدی ہوتی نہیں ہے
آؤ میں تم کو نہلا دوں
تم کو کیا معلوم میری انگلیوں میں کیسی کیسی لال نیلی، کالی پیلی لذتیں ہیں
جس جگہ چھو جائیں گی شعلہ سا لپکے گا' ہر اک شعلہ کا اپنا رنگ ہوگا
دھیرے دھیرے یوں لبادہ جسم سے اترے گا جیسے دھیرے دھیرے صبح کا سورج چمکا چوند آنکھ کو کرتا ہے' جیسے
دھیرے دھیرے بادلوں کو چیر کر سورج نکل آتا ہے' جیسے
دھیرے دھیرے سارا عالم روشنی میں جھلملا اٹھتا ہے' جیسے
اک سیہ کمرے میں روشن قربت یادیں دھیرے دھیرے جاگتی ہیں

میرے ہاتھوں سے دہی جس جہاں لگ جائے گا تابندگی اگنے لگے گی
چھاتیاں آنکھیں اٹھائیں گی کہ جیسے انگلیوں کا لمس ناکافی رہا ہو
زانوؤں کو چھو کے ٹھنڈی دھار پانی کی تُرنگ اُٹھے گی ہر ذرہ سفر کی داستاں مجھ سے کہے گا
سیٹیاں سی جسم میں بجنے لگیں گی' یوں لگے سے لذتیں آواز دیں گی جیسے سو صدیوں سے مجھ کو جانتی ہوں
جسم اندر تک نہا جائے گا ورنہ آدھے سوکھے آدھے گیلے بال جھٹکاتی پھرو گی۔

آؤ اس پشت سینے کی چلبلی چنگاریوں سے آگ پانی میں لگا دوں
آؤ میرے ساتھ آؤ میں تمہیں ہاتوں سے مل مل کر نہلا دوں

بمل کرشن اشک

جب اُسے پہلے پہل دیکھا تھا میں نے مجھ کو اس سے تھوڑا تھوڑا ڈر لگا تھا
مجھ کو یوں لگتا تھا جیسے وہ مرے ہر تجربے سے مختلف ہو
جیسے وہ بارش بھرا بادل ہو جو موسم کے اک جھونکے سے مغرب کی طرف اُڑ جائے گا
اور دھرتی پیاس کے مارے ہوئے ہونٹھوں کی ٹوٹی پپڑیاں کالی زباں سے چاٹ لے گی
اور جب وہ سانپ ایسی اُنگلیاں لہرا گئی تھیں جانے کن لمحوں میں ہو تر ہیں یکایک کھل گئی تھیں
جس طرح ہر مسئلہ حل ہو گیا ہو
جیسے کوئی تجربہ باقی نہ ہو
خوف جب آہستہ آہستہ بدن سے آنگیوں کی طرح اُترا یوں لگا جیسے کہ اُس کی حمد ننگے جسم
پر لکھی ہوئی ہو
جیسے جب طوفان پارد کے وطن کے جنگلوں میں لمبے لمبے سانس لیتا جاگتا ہے دو دوہ سی
تو لاٹوں میں کاسنی گہرائیوں میں گونجتا ہے
شو کے مندر کی طرح احساس میں پیوست ہوتا ہے سفر میں چپّہ چپّہ ہانپتا ہے
آرتی کے تھال کی صورت درختوں کے بدن اُٹھتے ہیں گرتے ہیں، دئے کی لو کی صورت
پھول پتّے جگمگاتے جاگتے ہیں
دیوتا تخلیق کا دو عالموں کے درمیاں وحشی کی صورت چیختا چنگھاڑتا ہے
اور جب خاموش ہوتا ہے کہیں تب جا کے کھلتا ہے کہ آخر
خوف سے خواہش سے خالق تک وہی وہ متضاد ہی وہ تضاد ہی تھا

نظمیں

بمل کرشن اشک

وہ دھرتی سی

چوڑا چکلا سینہ، بڑی داڑھیوں سے بال، آنکھیں گُل مہر سی سُرخ، لمبے بازوؤں والے
نے اُس کو پھول کی مانند کاندھے پر سجایا
اُس کے ترچھے ناخنوں، دانتوں نے کاندھے کا لہو چکھا، بہت باز وگھمائے پیر مارے، وہ
کہ سر سے پاؤں تک بالوں کے پہناوے میں گُم تھا، غار کی جانب رواں تھا،
قطرہ دو قطرہ لہو سے ناخنوں، دانتوں کا تیکھا پن تلذذ بخش تھا، بدمست ہوتی
جھیل نے اُس کو کمر تک ڈھک دیا تھا،
جھیل کے اگلے کنارے کی کُشا پر بوجھ کی چیخیں تھیں زخمی زیچہ جیسے شاہ رگ کٹنے
سے پہلے چیختا چنگھاڑتا ہے،
وہ کہ اُس سے مختلف تھی، اُسکے خوں کا ذائقہ لذّت بہ کف تھا
غار کی تاریکیوں کے سامنے وہ جھلملاتی روشنی سی، لپلپاتی انگلیوں، ہونٹھوں کی سیّاحی
کو ان چاہے میں دعوت دے رہی تھی،
اُسکی چیخیں، اُسکے تلوے آسماں کو چھو رہے تھے،
اور پھر کچھ سسکیوں، کچھ سبکیوں کے درمیاں پلکوں سے پلکیں مل گئی تھیں
آنکھ کھلتے ہی اُسے ایسا لگا جیسے کہ وہ اُسکی طرف یوں دیکھتی ہو جیسے دھرتی آسماں کو دیکھتی
اس طرح جیسے کہ دھرتی اپنی ازلی پیاس کم کرنے کو لاکھوں تنگ غاروں کے دہانے کھولتی ہے
اور پھر گیہوں کے دانوں کی زُباں میں بولتی ہے

اور مجھ کو یوں لگا

میں نے وہ بے داغ زانو لپلپاتی انگلیوں سے چھو دیا تھا
اور مجھ کو یوں لگا تھا جیسے نیچے پورنما کے چاند نے تالاب میں انگڑائی لی ہو
جیسے اسکے صندلی زانو میں میری انگلیوں سے کھلبلی سی مچ گئی ہو

[illegible]

ذکر اس کا ہے

ذکر اس کا ہے جس نے شہر کا درجہ ... سے کم نہ کیا
جس نے شام وصل شوق کے رنگ کی ابتدا ... روشنی کی ... صبح تک معروف ... [illegible]
جس کو پہچان تھا انسان الفت ... بنیاد ... ہے ... بنیاد ... [illegible]
جس نے الفت شاخ شب کو توڑ کر جلایا جس نے ... [illegible]
جس کے ناخن صبح تک سمندر کے ... تھے جس کے دانت ... [illegible]
زانوؤں تک گھومتے تھے
جس نے ہر بے صبر دروازے کی سانکل کھول دی تھی جس نے ہر روشن کمرے میں ... رکھ دیا تھا
پال دی ... کی تنگ ترگلیوں کو جس نے شہر ... ستان کا رتبہ دیا تھا
ذکر اس کا ہے کہ جس کی یاد آتے ہی ... چاہے ... تنہا جاگتی ہے
ذکر اس زہر کا ہے جو سانپ سا اندر ہی اندر رات دن پھنکارتا ہے
اور تنہائی ... کے بدن کو قطرہ قطرہ ... تک ... تا ہے

گم شدہ لمحہ

زلف کے الجھے ہوئے ... [illegible]
(کیا تمہارے ... کے درمیاں ... [illegible])
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

نظمیں

بمل کرشن اشک

جسم

جسم لذت سے لبالب یوں چھلکتا ہے کہ جیسے اُس نے اپنے پاؤں کی مٹی
کی چکنی ڈال کر شہد و شراب و عطر میں سولہ برس تک اپنے ہاتھوں خوبصورت و نرم
ہاتھوں سے متھا ہو اور پھر فرصت کے لمحوں میں گڑھا ہو
پھر کہیں وہ کالے دیا پاتال میں سینے پہ ذہن صد ناگ کی صورت گھنیرے مست کالے بالوں کی
گھٹاؤں کو زلف دی ہے
اور سیہ پاتال نشے کے نیلے سے تھوڑا بہت گہرا ہو، لاپروا ہو کر جابجا اُبھرا اُبھرا سانولا پن
ابروؤں، پلکوں، کھلی چھاتیوں سے ہونٹھوں کے اوپر، ناف سے نیچے بدن پر، بازوؤں، ٹانگوں کے اک اک
مسام پر چھڑکا دیا ہو،
دودھ سے سر بھی کے پاؤں، زانوؤں، اُلٹے کٹوروں کو خود اپنے ہات سے نہلا دیا ہو،
اور دل کی پرانی بھٹیوں سے بلبلاتی تیز انگوری کا ان مٹ رنگ، ہونٹھوں، ناخنوں، ننگے بدن میں رکھ دیا ہو
اور پھر دیکھ عالم کی کئی غاریں، کئی اونچائیاں، تولائیاں یوں جوڑ دی ہیں، شہد کے چھتے کو ایسے بھر دئے ہیں
لمحے کا اک نادر نمونہ اس طرح تخلیق فرمایا ہے، جس بھی زاویے کو دیکھئے، جس جزو کو چھو دیکھئے
آنکھوں میں لذت کا نشہ چڑھ جائے، دسیوں انگلیوں سے سانپ سے چھو جائیں، آخر جسم لذت سے
لبالب یوں چھلکتا ہے کہ جیسے
بھٹیوں کی بھٹیاں اک جام میں مذکور ہو کر رہ گئی ہوں

جب ہوا سیٹی بجاتی ہے

جب ہوا سیٹی بجاتی ہے، لبادہ آسماں سے گفتگو کرتا ہے، اُس کے مخملی زانو سے بجلی کوندتی ہے
کچا پکا سا بدن انگڑائیاں لیتا ہے، گیسو کالی کالی ناگنوں کی طرح میرے جسم میں پھنکارتے ہیں
زہر نس نس میں سرایت ایسے کرتا ہے کہ غنچہ رنگ سا کھل پڑتا ہے، خون کے شہر تمنا [illegible]
پھر ہوا سیٹی بجاتی ہے اور اُس کے مخملی زانو سے بجلی کوندتی ہے

بال کرشن ملک

تصویر

ایک زریں جسم کا زریں لبادہ اس طرح سج ہو اکہ بے سبب، بے ساختہ، بے وار
لاپرواہیوں سے کروٹیں لیتا تھا آئندہ اپنے مستقبل کو کل پر ملتوی کرنے کو
فرض اولیں گردانتی تھیں
وہ پیکر اس صورت قدرے رقص کرتی جیسے رقص میں ہو
دیکھتی ایسے تھی جیسے دیکھے جانے کی تہ بہ تہ ہے
چھاتیاں کچھ اس طرح اٹھتی تھیں گرتی تھیں کہ جوں آنکھیں کسی عریاں بدن کو دیکھ کر اٹھتی ہیں گرتی ہیں
کہ جیسے شام لذت وصل سے خوش بخت ایوانوں کی دیواروں پہ سائے اٹھتے ہیں گرتے ہیں
وہ پل بھر کو رکی اور
جو کہ ہاتھوں میں پہلے تھے جہاں تھے، اُس جگہ ہی رک گئے،
جو کی لڑیاں ناف تک تھیں اس طرح پیوست ہو کر رہ گئیں جیسے کہ اپنی منزل دوپ کو پا گئی ہوں
ایک لمحے کے لئے ایسا لگا جیسے جہاں تصویر بن کر رہ گیا ہو

کیا بدن ہے

کیا یہ بدن ہے جیسے پچھلے سات برسوں سے شگفتہ پھول اگلے سات جنموں تک کھلے رہنے کا وعدہ دے رہا ہو
کیا یہ بدن ہے جیسے چنپا کے گلابی گوشے، پہلے پھول کی پنکھڑیاں سر سے پاؤں تک پانچوں حسوں کی طرح گدرائی ہوئی ہوں
کیا یہ بدن ہے جیسے پورے چاند کی چاندنی مسلسل روشنی کرنوں کا گھیرا ڈال کر پتوں کو پھولوں کو چمن میں گدگداتی پھر رہی ہو
کیا یہ بدن ہے جیسے [illegible] گوشت ہونٹوں کو زباں کو انگلیوں کو کھٹے میٹھے ذائقوں کا نام لیکر چھیڑتا ہو
کیا یہ بدن ہے جیسے اک شہر [illegible] کے در دروازے کسی مسافر کے لئے نظارہ نظارہ سراپا منتظر ہو
کیا یہ بدن ہے جیسے دنیا کو اپنی بانہوں میں بھر کر ایسے بھینچے گا کہ عالم شدت لذت سے چلانے لگے گا
کیا یہ بدن ہے جیسے جب چاہے گا ابد تک تسکین کے سو رہے گا اور جب جاگے گا
پہلے سے زیادہ کھلا کھلا دے گا

بمل کرشن اشک

ساون کے کوئی دن رہ گئے ہیں

چاند سے چہرے پہ زلفیں ڈال لے میں کالا بادل تجھے باہوں میں بھر لوں،
گھور گھور سا تجھ پہ چھا جاؤں تو مادی کا سنی سی خود کو پھیلا لے
کہ ساون کے مہینے کے کوئی دن رہ گئے ہیں
گھر کے باہر کالا بادل صبح تک برسے گا اور دشنام دے گا
اسکو موقع ہی نہ دیں ہم رات بھر برسوں کو دھرتی کی طرح کھل کر نہا لے
کیوں کہ ساون کے مہینے کے کوئی دن رہ گئے ہیں

کورا ورق

میں ترا فن ہوں ترا کورا ورق ہوں
جو ترے لکھنے کی جی میں ہے مری تختی پر لکھ دے،
میں کہ تیری آنکھ ہوں میری وساطت سے ترے دل میں کنول کے پھول
کھلتے ہیں، گپھاؤں کے دہانے کُھل کے تجھ کو راستہ دیتے ہیں، تیری سوچ
کی وادی بھی ہیں، گہرائی بھی، اونچائی بھی ہیں
ہو [illegible] سے ہیں مگر ہر ذائقہ کی جس کا دسترخوان میں ہوں
تیری [illegible] بھی انگلیوں کے پورے پورے لمس میرا ہے، مرے اندر تری خوشبو ہے،
ہر صورت تری پہچان میں ہوں
بانسری دو گھنگروؤں والی مرے ہونٹوں میں رکھ دے، تیری ہر تخلیق کا عرفان میں ہوں

بمل کرشن اشک

جی یہ کرتا ہے

جی یہ کرتا ہے کہ کل جو نظم لکھی تھی اسے دوبارہ لکھیں
عین ممکن ہے کہ اُسکے جسم کا کوئی دریچہ وا نہ ہو پایا ہو، اُسکے جسم پر کوئی لبادہ رہ گیا ہو،
عین ممکن ہے کہ میں تہذیب کے پردے میں وہ کچھ کہہ گیا ہوں جسکے معنی اُس پہ واضح ہو نہ پائیں
عین ممکن ہے کہ اُسکے لمس کی لذّت کہیں الفاظ میں گم ہو گئی ہو
عین ممکن ہے کہ لب کا زانوؤں کا ذائقہ یک طرفہ ہو کر رہ گیا ہو
عین ممکن ہے نظر لمحے دو لمحے کے لئے آوارہ ہو کر رہ گئی ہو
عین ممکن ہے ملامت نے بدن کی روشنی کو ڈھک دیا ہو
عین ممکن ہے کہ کچھ کہنے کو باقی رہ گیا ہو
اس لئے دوبارہ کچھ جسموں کی، کچھ آئینوں، کچھ جھلمل دیوں کی روشنی میں
کل کی لکھی نظم کو دوبارہ لکھوں

جسم بو

ی خوشبو کو گرہوں، بندشوں، زنجیروں سے ڈھکنے کا بہانہ کر کے اُس نے
خود کو کچھ ایسے لبادہ میں چھپایا
کچھ لبادے میں نہ چھوڑا،
ہا استقبال کو دینے کو باغیچہ میں کلیاں کھل اٹھیں لیکن جہاں تک
پھول، پودے، ٹہنیاں پھیلے ہوئے تھے جسم بو ہی جسم بو تھی،
ہر روش پر چار جانب جسم بو ہی جسم بو تھی

نظمیں

بمل کرشن اشک

لفظ سہ حرفی

لفظ سہ حرفی کسی ننگے فرشتے کے ستر کی طرح صبح مسرت رنگ سے اگلی سحر تک پھیلتا ہے
مست سے بادل فلک سے جب خوشی تخلیق کرتے ہیں تو دھرتی شرم کا بھیگا اظہار
نازونزاکت بوندوں کو جذب کر لیتی ہے، دریا
جب پہاڑوں سے نکل کر وادیوں کو اپنی باہوں میں جکڑ لیتے ہیں، بجلی
ہر لبادہ پھینک کر کھل کر نہاتی ہے، ہوائیں
کھیتوں سے دلھن بنتی ہے بشارت چپّہ چپّہ شبنمی ہونٹوں سے چھو لیتی ہیں، کرنیں
غسل خانوں میں کسی بے نام روزن سے جھپٹ پڑتی ہیں، عریاں
جسم روشندان، کھڑکی، در، دریچے کھول دیتے ہیں اور ایسے روشنی میں خود کو بھر لیتے ہیں، جیسے
تم کبھی خوشبو سے سو لیتی ہو اور میں سوچتا ہوں،
لفظ سہ حرفی خدا ہو تو بھی کیا ہے، عشق ہے تو بھی بجا ہے

اول اول

اوّل اوّل دودھ سے نہلائے جانے کی خبر دھرتی پہ پھیلی
اور فرشتوں نے زمیں ہموار کر کے سر بھی ماں کے دودھ کا چھینٹا دیا
نیلوں پھولوں سے پھلوں سے بھرے خوش بر دافتہ، خوش ذائقہ، خوش رنگ دیواریں اٹھائیں
خوش سماعت، خوش گلو، خوش دید، خوش انفاس روشندان رکھے
آگے پیچھے خوش نظر گولائیاں دیں، دائیں بائیں دو طرف سے بوجھ سے دبتی ہوئی خوش ساختگی دی
سنہرے بھورے، سانولے رنگوں کو چھت سے فرش تک کھل کر بکھیرا
اور ہزاروں بھگت
آنکھوں میں ہوس کا کھوٹا پرشاد لے کر
مرمریں مندر کے چاروں سمت منڈلانے لگے

شمس الرحمٰن فاروقی

اقبال بڑے شاعر تھے اس میں کوئی کلام نہیں، لیکن وہ بڑے شاعر کیوں تھے؟ اس سوال کا کوئی مفصل اور قرار واقعی جواب ابھی نہیں مل سکا ہے۔ یا یوں کہا جائے کہ اس سوال کے جواب میں عام طور پر جو مختلف باتیں کہی گئی ہیں وہ اگرچہ دو اہم مکاتب فکر کی نمائندگی کرتی ہیں لیکن ان باتوں سے مسئلہ پوری طرح حل نہیں ہوتا۔ ایک مکتب فکر جس کے فیصلے اقبال کی زندگی ہی میں معتبر ہو چکے تھے ان کی عظمت کا راز ان کے افکار اور فلسفیانہ، مذہبی، سیاسی یا اسلامی نظریات میں تلاش کرتا ہے۔ خود ہمارے زمانے میں اقبال کو قوم پرست یا عاشق رسول یا انسانی قدروں کا علم بردار وغیرہ ثابت کرنے کی کوششیں اسی مکتب فکر کے رویے اور نمائندوں کی مختلف مساعی کی آئینہ دار ہیں۔ اس مکتب خیال کا اتفاق اس بات پر ہے کہ اقبال کی عظمت ان کے فکری عناصر کی مرہون منت ہے جو ان کی شاعری میں [illegible] کہ ان عناصر کی دریافت میں مختلف نقادوں نے مختلف باتیں کہی ہیں۔ کوئی ان کی اسلام پسندی کو بنیادی اہمیت کا حامل ٹھہراتا ہے تو کوئی ان کے فلسفۂ خودی [illegible] انسان کا نام [illegible] ان کے [illegible] سیاسی افکار کو [illegible] ان کی قوم پرستی [illegible]

ان کی شاعری کے نشانات تلاش کرتا ہے [illegible] ہے۔ دوسرا مکتب فکر ان نقادوں کا ہے جو [illegible] اہمیت تو دیتا ہے لیکن افسوس کہ اس گروہ [illegible] جانتے کہ ان میں کوئی خاص فرق نہیں ہے [illegible] شاعرانہ حیثیت کو اہمیت دینے والے نقاد ان کے [illegible] کی بلندی اور تنوع، استعارہ و تشبیہ کی چمک دمک [illegible] بیان پر اثر وغیرہ کے بارے میں سرسری باتیں کہہ کر [illegible] ہیں کہ اقبال بڑے مفکر تھے۔

مشکل یہ ہے کہ بڑا مفکر اور بڑا شاعر ہم معنی [illegible] نہیں ہیں تو بعض اوقات تو یہ متضاد اور متناقض [illegible] شکل اختیار کر سکتے ہیں۔ سارتر نے بودلیر پر [illegible] لکھا کہ بودلیر کی سب سے بڑی ناکامی یہ تھی کہ اس نے [illegible] کے ایک ذاتی تصور کو حاصل اور قائم کرنا چاہا جب کہ [illegible] تصورات باطل اور غیر منطقی تھے۔ [illegible] ہے کہ [illegible] شاعر تھا [illegible] فکر اس کا فلسفہ [illegible] شاعری کو [illegible] اور شاعری [illegible] نہیں ثابت کرتی۔ یہ دونوں چیزیں الگ [illegible]

کہ یہاں ایسے فلسفیانہ افکار مل جائیں جن کی کم و بیش صداقت پر اکثر لوگوں کا اجماع ہو (کم و بیش میں نے اس لیے کہا کہ کسی چیز کی مکمل صداقت پر اکثر لوگوں کا کیا، تھوڑے سے لوگوں کا بھی اجماع ناممکنات میں سے ہے) لیکن کسی بڑے شاعر کے یہاں قابل قبول فلسفیانہ افکار کا وجود ان لوگوں کے لیے باعث تسکین تو ہو سکتا ہے جن کے لیے یہ افکار قابل قبول یا مستحسن ہیں، لیکن یہ اس بات کا ثبوت نہیں ہو سکتا کہ قابل قبول فلسفیانہ افکار کا وجود تمام بڑی شاعری کی لازمی صفت ہے۔ میں اس مسئلے کی تفصیل میں گیا تو اصل موضوع سے دور جا پڑوں گا۔ لیکن پھر بھی اتنا کہنا ضروری سمجھتا ہوں کہ فلسفیانہ افکار کے ساتھ قابل قبول کی جو شرط لگی ہوئی ہے، کبیر ہے کہ یہ بہت کم لوگوں کے گلے سے اتر سکے گی، اس معنی میں کہ فلسفیانہ افکار یا موضوعات [illegible] کسی آفاقیت کا ضامن نہیں ہوتا۔ کوئی بات کسی کو سچی معلوم ہوتی ہے تو وہ سمجھتا ہے کہ وہ سب کو ہی سچی معلوم ہوگی، لیکن ایسا ہوتا نہیں ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہو سکتا ہے کہ بعض بہت ہی عمومی باتوں کو بہت ہی عمومی بیانات کا جامہ پہنا دیا جائے تو سب لوگ اس پر متفق ہو جائیں۔ مثلاً یہ کہا جائے کہ پانی زندگی کے لیے ضروری ہے تو اس پر اتفاق رائے ہو جانے کے امکانات ہیں، لیکن ایسی باتیں زیادہ تر 'دندان تو جملہ در دہانند' کا مصداق ہوتی ہیں۔ اقبال میں یہ خوبی ضرور ہے کہ ان کے یہاں تقریباً ہر مکتب فکر کے لوگ اپنی اپنی فلسفیانہ سچائیاں ڈھونڈ لیتے ہیں لیکن یہ خوبی کسی شاعرانہ خوبی یا عظمت کی بھی ضامن ہے، مجھے اس میں کلام ہے۔

موضوعات یا افکار کی خوبی یا گہرائی کی بنا پر اقبال کو بڑا شاعر سمجھنے والے نقادوں سے یہ سوال پوچھا جا سکتا ہے کہ اگر مثلاً قوم پرستانہ افکار یا عشق رسول کے باعث اقبال بڑے شاعر ہیں تو پھر ان میں اور ان دوسرے شعراء میں، جنھوں نے کم و بیش یہی کام کیا ہے، کیا فرق ہے اور ان تمام شعراء کو اقبال کے شانہ بہ شانہ بٹھا دینے میں انھیں کیا عذر ہو سکتا ہے۔ جواب یا تو ہمارے نقاد اقبال اور چکبست اور محسن کاکوروی کو ایک ہی درجے کا شاعر مانیں یا یہ کہیں کہ اقبال نے اپنے افکار کو بہتر شاعرانہ لباس میں پیش کیا ہے لہٰذا وہ بہتر شاعر ہیں۔ بہتر شاعرانہ لباس یا پیرایۂ اظہار کا ذکر ہوتے ہی یہ بات ماننا پڑے گی کہ خود ان کے نقادوں کے نقطۂ نظر سے بھی فوقیت افکار کو نہیں بلکہ پیرایۂ اظہار کو ہے لیکن اس مسئلے کا حل پھر بھی نہ ہو سکے گا کہ پیرایۂ اظہار کی وہ کون سی خوبیاں ہیں جو اقبال کو بڑے شاعروں میں بھی ممتاز کر دیتی ہیں۔ یہاں صرف شکوہ الفاظ، بلند آہنگی، استعارہ و تشبیہ وغیرہ کی گنتی فہرست تیار کرنے سے کام نہیں چلے گا۔ کیونکہ یہ خوبیاں تو عام شاعروں کی عام خوبیاں ہیں۔ اُن کو مدون کرنے اور مثالوں کے ذریعے ظاہر کرنے سے صرف اتنا فائدہ ہوگا کہ موازنۂ انیس و دبیر کی طرح کی فہرستوں کے ڈھیر لگ جائیں گے، لیکن خود اقبال کا امتیازی کارنامہ کیا ہے، یہ ثابت نہ ہو سکے گا۔ ارسطو نے اپنی کتاب اخلاقیات میں تنقید کی طریق کار کی وسعتوں اور حدود کو محض ایک جملے میں بند کر دیا ہے۔ جب وہ کہتا ہے کہ پڑھے لکھے آدمی کی پہچان یہ ہے کہ اشیاء کے ہر طبقے میں صرف اسی حد تک قطعیت کی تلاش کرے جس حد تک موضوع کی نوعیت اس قطعیت کی اجازت دیتی ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ تنقید میں طبیعی علوم کی سی قطعیت تو نہیں ہو سکتی (اور طبیعی علوم بھی پورے طرح قطعی نہیں ہیں جیسا کہ کارل پاپر نے دکھایا ہے) لیکن اس میں اتنی قطعیت تو ضرور ہونا چاہیے کہ دو شعراء میں فرق واضح ہو سکے۔ اگر محض موضوع کی عمدگی یا اسلوب کے بارے میں عام باتیں کہی جائیں گی تو اسکولی طالب علموں کو ضرور فائدہ ہوگا، لیکن شاعر اور شعر کی صحیح تعیین قدر نہ ہو سکے گی۔

شعر میں بیان کردہ افکار کو قابل قبول ٹھہرا کر [illegible] شعر کو اچھا کہنا دراصل شاعری کے تفاعل [illegible] انکار کرنا ہے۔ شاعرانہ سچائی کی شرطیں وہ نہیں ہیں جو [illegible] سچائی کی ہیں۔ رچرڈس نے یہ بات [illegible] بیان کر دی تھی کہ شعری بیانات کا قابل قبول ہونا [illegible]

جو فلسفیانہ یا سائنسی حقائق کے قابل قبول ہونے کا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ''ادب میں سچائی داخلی ضرورت یا صحیح پن کی مرادف ہے۔ وہ چیز سچی یا داخلی طور پر ضروری ہے جو تجربے کے بقیہ حصے سے ہم آہنگ ہے اور اس کے ساتھ مل کر ہمارے منظم ذہنی ردعمل کو برانگیختہ کرنے میں مدد دیتی ہے۔'' اس کی تفصیل اس نے ایک اور کتاب میں یوں بیان کی ہے: ''شاعری جن بیانات سے بنتی ہے وہ اس میں محض اپنے آپ کے لیے (یعنی اپنی سچائی کی وجہ سے) نہیں بلکہ اس وجہ سے ہیں کہ وہ ہمارے احساسات پر اثرانداز ہو سکیں اس لئے ان کی سچائی کو معرض بحث میں لانا یا یہ سوال اٹھانا کہ وہ صداقت کے حامل ہونے کا دعویٰ کرنے والے بیانات کی حیثیت سے سنجیدہ توجہ کے مستحق ہیں ان کے تفاعل کے بارے میں غلط فہمی ہے نکتہ یہ ہے کہ شاعری کے اکثر نہیں تو بہت سے بیانات یا احساسات اور رویّوں کے اظہار یا ان کو برانگیختہ کرنے کے ذرائع کی حیثیت، ذکر اصول و نظریات کے کسی بھی نظام میں اضافے کی غرض یا نوعیت رکھتے ہیں۔ بیانیہ شاعری کے مطالعے میں اس غلط فہمی کے پیدا ہونے کا خطرہ بہت کم ہے لیکن نام نہاد فلسفیانہ یا تفکراتی شاعری کے مطالعے میں غلط فہمی اور غلط بحث کا خطرہ بہت بڑا ہے ...''

تعجب ہے کہ اس واضح اور بنیادی سچائی کی روشنی میں بھی ہمارے نقاد اقبال کے افکار کی بھول بھلیاں میں سر ٹکراتے پھرتے ہیں اور پوچھتے ہیں کہ اقبال نے اپنشد سے کیا سیکھا، برگساں سے کیا حاصل کیا، انسان کے تصور میں کیا اضافے کیے، مرد مومن کو کون سا تاج پہنایا وغیرہ۔ یہ سب سوالات اپنی جگہ اہم بھی ہیں لیکن وہ اس لئے اہم ہیں کہ اقبال ایک بڑے شاعر تھے اس لئے نہیں کہ ان سوالات کے جواب میں اقبال کی عظمت کے دلائل موجود ہیں۔ موضوعات اور افکار کا مطالعہ کرنے والی تنقید انڈے کے پہلے ہی مرغی کو حلال کرنا یا شاعری کو پڑھے بغیر اس میں بیان کردہ خیالات کو پڑھنا اور پڑھانا چاہتی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اردو شاعروں سے زیادہ اقبال کے مطالعے کے لئے ضروری ہے کہ ان کے افکار کو حتی الامکان پس پشت ڈال کر ان کی شاعری پر توجہ صرف کی جائے کیونکہ اردو کے تمام شاعروں (بشمول غالب) سے زیادہ اقبال کے یہاں ایسے خیالات کی فراوانی ہے جن کے بارے میں یہ دعویٰ ہو سکتا ہے کہ انھیں شاعری سے الگ کر کے بھی دیکھا جا سکتا ہے اور ان کی صحت یا عدم صحت پر بحث ہو سکتی ہے۔ شاعری تو آسانی سے گرفت میں آتی نہیں لیکن ہر لحظہ ہے مومن کی نئی آن نئی شان پر نعرۂ تکبیر نکالنے کے لئے کسی خاص تجزیہ یا مطالعے کی ضرورت نہیں پڑتی اس لئے ہم سب اس آسان کام کو بحسن و خوبی انجام دینے کا بیڑا اٹھائے پھرتے ہیں۔

اقبال کے افکار کو حتی الامکان پس پشت ڈال دینے کی دعوت یہ مفہوم نہیں رکھتی کہ وہ افکار جھوٹے ہیں۔ اس کا مفہوم صرف یہ ہے کہ ان افکار کا جھوٹا یا سچا ہونا غیر اہم ہے۔ اقبال کے افکار پر اتنی زیادہ بحث ہونے کی وجہ یہ ہے کہ وہ اردو کے واحد شاعر ہیں جن کی شاعری بہت جلد خود کو منوا لیتی ہے اور اسے تجزیے اور تدقیق کی ضرورت کم سے کم پڑتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ لوگ شاعرانہ خوبی کو سامنے کی چیز سمجھ کر چھوڑ دیتے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ اقبال کے اردو فارسی کلام میں اتنی طرح کے اور اتنی جگہ کے تصورات و نظریات ایک دوسرے کے شانہ بشانہ جلوہ افروز ہیں کہ ہر طرح کا قاری اقبال کے یہاں اپنے لئے قابل قبول مال ڈھونڈ نکالتا ہے۔ چنانچہ فاشزم کا نام لیوا ہو یا انسانی آزادی کا علم بردار، صوفی ہو یا انقلابی، مشرق کا پرستار ہو یا مغربی فکر کا دل دادہ، سیدھا سادا مسلمان یا اصل کا خاص سومناتی، قرآن و حدیث میں تفکر و تدبر کرنے والا ہو یا مارکس و لینن کا مرید، ہر شخص کی جھولی بھرنے کے لئے ان کے یہاں جواہر ریزے موجود ہیں۔ موضوع اور فکر کے اسی تنوع کے باعث یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم اپنے اپنے تعصبات کو ترک کر کے شاعر اقبال کے اسرار میں غوطہ زن ہوں اور جس چیز کو ہم ظاہر و باہر سمجھ کر نظر انداز کر دیتے ہیں، اس کی گہرائیوں میں اتریں۔

یہاں پر یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ جب اقبال کی شاعری اتنی آسانی سے خود کو منوا لیتی ہے تو پھر اس کی چھان بین اور تجزیے کی

ضرورت کیا ہے؟ ان کے افکار ہی کے میدان میں گھوڑے کیوں نہ دوڑائے جائیں، خاص کر جب کہ اس عمل میں فکری موشگافیوں کے امکان زیادہ ہیں۔ اس کا پہلا جواب تو یہی ہے کہ اقبال کی اہمیت قائم ہی اسی وجہ سے ہوئی کہ وہ شاعر ہیں لہٰذا ان کی شاعری کو ترک کرکے کسی بھی چیز کو اختیار کرنا، چاہے وہ جذباتی طور پر ہمارے لیے کتنی ہی خوش گوار کیوں نہ ہو، ادبی مطالعے کے ساتھ بے انصافی کے علاوہ خود اقبال کے ساتھ بے انصافی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اقبال کے افکار جس شکل میں بھی ہمارے سامنے ہیں وہ ان کی شاعری کی ہی مرہون منت ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں کہ انھیں افکار کو کسی اور پیرائے میں بیان کر دیا جائے اور پھر بھی وہ اقبال کے افکار و آثار رہ جائیں۔ وہ "والدہ مرحومہ کی یاد میں" ہو یا "طلوع اسلام" یا "ساقی نامہ" یا "مسجد قرطبہ" کسی بھی نظم میں کوئی ایسا خیال نہیں ہے جسے خالص اقبال کی ملکیت کہا جا سکے یا جس کے بارے میں یہ دعویٰ ہو سکے کہ اگر یہ خیال اقبال اس نظم میں نہ رکھتے تو دنیا اس سے محروم رہ جاتی۔ ان خیالات میں جدت، لذت، حسن جو کچھ بھی ہے وہ محض اس وجہ سے ہے کہ وہ اقبال کی زبان میں بیان ہوئے ہیں ورنہ ان کا کوئی کاپی رائٹ اقبال کے پاس نہیں تھا۔ وہ ہم آپ ہوں یا اقبال کا بڑے سے بڑا شارح، ان خیالات کو نظم سے الگ بیان کیا جائے تو اقبال کی نظم نہیں، بلکہ ایک نسبتاً یا کلیتاً بے روح بیان وجود میں آئے گا۔ میں یقین سے نہیں کہہ سکتا کہ "جبریل و ابلیس" جیسی نسبتاً سادہ نظم کا بھی کوئی لفظی ترجمہ ایسا ممکن ہے کہ پوری نظم اس میں برقرار رہے۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ اگرچہ یہ درست ہے کہ اقبال کی شاعری بہت جلد اپنی عظمت یا خوبی کو اپنے آپ منوا لیتی ہے لیکن تنقیدی طریق کار کا تقاضا یہ ہے کہ خود اس بات کی وجوہ تلاش کی جائیں کہ یہ شاعری اتنی تیزی سے متاثر کیوں کرتی ہے اور پھر یہ کہ اس کو دوسرے شعرا سے کس طرح ممتاز کیا جائے یعنی وہ کیا اسلوبیاتی یا اظہاری خصوصیات ہیں جن کی بنا پر اقبال کی انفرادیت ثابت ہو سکتی ہے؟ آخری سوال اس لئے اہم ہے کہ اچھے اور برے شاعر کے درمیان حد فاصل اکثر یہی انفرادیت ہوتی ہے کیوں کہ شاعری کے مجرد خواص یعنی استعاراتی اور علامتی طرز اظہار، جدلیاتی الفاظ، ابہام وغیرہ تو ہر اچھے شاعر کے یہاں کم و بیش موجود ہی ہوتے ہیں۔

اگر اقبال کی فکری انفرادیت ان کی شاعرانہ انفرادیت کے تحت نہ رکھی جائے بلکہ اسے قائم بالذات مانا جائے تو پھر اقبال کے کلام کی مفصل شرح یا ان کی نظموں کی توضیح کافی ہے، اصل کلام کے مطالعے کی ضرورت نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعری زبان کی وہ کیفیت ہے جس میں اسے مخصوص شدت کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے، بقول جارج اسٹائنر ممکن ہے ادب کے بغیر زبان قائم ہو سکے لیکن زبان کے بغیر ادب قائم نہیں ہو سکتا۔ زبان کی مخصوص شدت سے مراد یہ ہے کہ ادب میں استعمال ہونے والی زبان مکمل معنویت کی کوشش کرتی ہے۔ اس میں کوئی لفظ بلکہ کوئی حرف بے کار یا برائے بیت نہیں ہوتا اور یہ مکمل معنویت اس مخصوص فن پارے کی حد تک جس میں زبان برتی گئی ہے، فقید المثال اور یکتا ہوتی ہے۔ یعنی وہ معنویت پوری پوری کسی اور لسانی ترتیب میں کسی اور فن پارے میں بھی نہیں سما سکتی۔ ہمارے متقدمین اس نکتہ سے پوری طرح آگاہ تھے اسی وجہ سے انھوں نے شعر میں کنایہ اور تناسب اور لفظی و معنوی ہم آہنگی کی بحثیں اٹھائیں۔ افسوس کہ انھوں نے ان مسائل کو فکری اساس نہ عطا کی اور بعد میں آنے والے نقادوں نے ان کی عمارت کو منہدم کرنے کے لئے جو منطقی دلائل استعمال کئے وہ متقدمین کے یہاں فکری اساس کی کمی کے باعث بہت کارگر ثابت ہوئے۔ ابن خلدون سے لے کر نکات الشعرا میں میر کے منتشر خیالات اس بات کی دلیل ہیں کہ زبان کو شعر بلکہ شاعری کا سرچشمہ اور بنیاد سمجھنا ہماری شعریات کا ایک حصہ تھا۔ یہی وجہ تھی کہ زبان کے تفصیلی محاکمے پر قدرت ہونا استاد بننے کی پہلی شرط رہا ہے۔ آتش کا شاعری کو مرصع سازی کہنا زیادہ بنیادی حقیقت تھا اور اس حقیقت کو نظر انداز ہو جانے کی وجہ سے جگر کو "کاری گران شعر" پر طنز کرنے کا موقع ملا۔ جگر صاحب کو یہ خیال ہی نہ رہا تھا (یا ان کے زمانے میں لوگ اس بات کو بھول چکے تھے) کہ شعر میں اثر

نہیں ہے تو اس کی وجہ یہ نہیں کہ شاعروں کی جگہ "کاریگراں شعر" نے لے لی ہے بلکہ یہ ہے کہ کاری گری کا فن شاعروں نے بھلا دیا ہے۔ بقول جارج اسٹائنر، ارسطو کا نظریہ اس افلاطونی حقیقت کو پس پشت ڈال دیتا ہے کہ زبان جب موسیقیاتی امکانات سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے تو وہ ہم میں یہ صلاحیت پیدا کر دیتی ہے کہ ہم شاعرانہ صداقت اور تصدیق پذیر صداقت میں فرق کر سکیں۔ شعر میں اثر پذیری اس کاری گری سے ہوتی ہے جو زبان اور موسیقی کے امتزاج کی سعی کرتی ہے۔ موجودہ زمانے میں ان حقائق کی دوبارہ چھان بین ان نقادوں اور مفکروں کی مرہون منت ہے جنھوں نے شاعری کی زبان اور شاعرانہ زبان پر لسانیاتی طریقوں سے غور و خوض کیا ہے۔ ان میں ماسکو لسانیاتی مکتب کے اراکین خاص کر رومان یاکبسن کا نام قابل ذکر ہے۔ یاکبسن کا کہنا ہے کہ وہ ہر ماہر لسانیات جو زبان کے شاعرانہ تفاعل سے ناواقف ہے اتنا ہی مجہول النظر ہے جتنا وہ نقاد جو لسانیاتی مسائل اور طریق کار سے بے خبر یا ان سے لاپروا ہے۔ اسٹائنر کی یہ بات قابل توجہ ہے کہ اب ہم اس مفروضے کی روشنی میں عمل پیرا ہیں کہ استعاراتی زبان میں بہت سی ایسی تعقیدیں اور بے جوڑ پن ہوتے ہیں جو داخلی ہیں اور جن کی توجیہ اپنی منطق بلکہ علامتی منطق [illegible] رچرڈز نے معنی سے بحث کرتے ہوئے کہا تھا کہ تمام تنقیدی مسائل کی شاہ کلید ان سوالوں میں ہے کہ معنی کیا ہے؟ جب ہم معنی کو جاننے کی کوشش کرتے ہیں تو اس وقت کیا کر رہے ہوتے ہیں اور وہ چیز کیا ہے جس کو ہم جاننے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان سوالوں کے جواب میں اس نے چار طرح کے معنی کی نشان دہی کی تھی جنھیں اس نے مفہوم، محسوس، لہجہ اور ارادہ کا نام دیا تھا۔ ان کی تفصیل میں جائے بغیر یہ کہنا چاہتا ہوں کہ سوالوں کی اہمیت کے پیش نظر جواب یعنی معنی کے چار اقسام اور یہ بیان کہ یہ سب یا ان میں سے بیش تر معنی شاعری میں بہ یک وقت موجود رہتے ہیں۔ بہت دور رس تجزیہ معلوم ہوتا لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ ہم اتنی بھی دور نہ جائیں تو بہت ہے۔ بیدل کا یہ کہنا کہ پس ہر نقشے کہ می بینی حرفے کہ می شنوی' چاہے اس مصرعے کی یاد دلاتا ہے کہ "آواز کچھ نہیں ہے

کہا ہے "شکستہ" ان دونوں حقائق کے پیچھے شاعری کا یہ اصول [illegible] ہے کہ شاعری میں زبان اور موسیقی ہم آہنگ ہو جاتے ہیں یعنی ایک عنصر دوسرے کا اظہار کرتا ہے۔ رچرڈز کی بیان کردہ معنی کی چاروں قسمیں بھی آہنگ کے ذریعہ ایک دوسرے سے منسلک ہیں۔ والٹر آنگ اسی حقیقت کو یوں بیان کرتا ہے کہ یہ معلوم کرنے کے لیے کہ آواز کیا ہے ہمیں اسے وجود میں لانا یعنی سننا چاہیے۔

آہنگ یا موسیقی کا اس قدر اہمیت کے ساتھ ذکر میں اس لیے نہیں کر رہا ہوں کہ شاعری خاموش بیٹھ کر پڑھنے کی چیز نہیں ہے بلکہ علی الخصوص اس وجہ سے کر رہا ہوں کہ شاعری کا آہنگ وہ آہنگ نہیں ہے جو ساز یا ترنم یا بقول سردار جعفری "لحن داؤدی" کے ذریعہ ظاہر ہوتا ہے۔ شاعری کا آہنگ دراصل وہ موسیقی ہے جو خاموش ہی پڑھنے میں نمایاں ہو جسے ساز یا ترنم کی ضرورت نہ ہو بلکہ جسے آپ چپ چاپ پڑھیں تو الفاظ آپکو از خود سنائی دیں۔ کبھی بلند، کبھی پست، کبھی تیز، کبھی مدھم، ان کی ہزار شکلیں آپکے داخلی سامعے پر اثر انداز ہوں گی۔ یہ آہنگ معنی کا مرہون منت یا اس کا تابع ہوتا ہے لیکن اس کے بغیر معنی کا وجود بھی خطرے میں پڑ جاتا ہے۔ والٹر آنگ کے کہنے کا اصل مفہوم یہی ہے۔ شعر کی ان جہتوں کا مطالعہ ہی دراصل شعر فہمی کا صحیح راستہ ہے۔

اس مفروضے کو قائم کرنے کے بعد اقبال کا شاعرانہ حسن ان کے افکار پر مقدم ہے اور شاعرانہ حسن کا مطالعہ دراصل شاعرانہ زبان کا مطالعہ ہے۔ یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کی شاعرانہ زبان کے خواص کیا ہیں اور ان کا لفظیاتی نظام کن عناصر سے مرکب ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے کچھ سوال اور قائم کرتا ہوں گے۔ اس لیے کہ ہر بڑا شاعر زبان کو اپنے طور پر برتتا ہے اور ایک شاعر کا طریق کار دوسرے کو سمجھنے کے لیے لازماً کارآمد نہیں ہو سکتا۔ عمومی مشابہتیں ضرور ہوتی ہیں لیکن بدلی ہوئی جزئیات اور تفصیلات کی بنا پر مشابہتیں مختلف بڑے شعرا کے یہاں متنوع صورت حال پیدا کرتی ہیں۔ مثلاً اردو کے چار عظیم ترین شعرا میر، غالب، انیس اور اقبال مناسبت لفظی کے ماہر ہیں۔

یعنی ان کے یہاں الفاظ گذشتہ سے پیوستہ کرتے ہیں۔ الفاظ موضوع کی مناسبت سے ایک دوسرے سے ہم آہنگ اور موضوع کے لحاظ سے مناسب تلازموں کے حامل اور مختلف طرح کی رعایتوں پر مبنی ہوتے ہیں۔ اقبال کے یہاں مناسبت الفاظ تسلسل کا کام کرتی ہے کیونکہ ان کے بہت سے الفاظ آگے بلکہ بہت بعد میں آنے والے الفاظ کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور ان کی رعایت لفظی منتشر اور بظاہر بے ربط اشعار یا بندوں کو مربوط کردیتی ہے۔ میرانیس کے یہاں تسلسل واقعات سے قائم ہوتا ہے، غالب اور میر کے یہاں تسلسل کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ میری مراد یہ ہے کہ چاروں شاعر لفظی دروبست کے ماہر ہیں۔ اس مہارت کا اظہار انھوں نے بعض مشترک اور بعض انفرادی طریقوں سے کیا ہے۔ اسی طرح ان چاروں کے یہاں بعض کلیدی الفاظ ہیں۔ یہ ایک عمومی مشابہت ہے لیکن جزئیات کا مطالعہ کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ کلیدی الفاظ کا استعمال اقبال کے یہاں غالب اور دوسرے شعراء سے مختلف ہے۔ ان انفرادیتوں کو ظاہر کرنے کے لئے میں دو سوال قائم کرتا ہوں اور دو حصاروں سے اپنی بات واضح کرتا ہوں۔

(۱) کیا اقبال کے کلام میں موضوعاتی ارتقاء کا کوئی رشتہ ان کے کلیدی الفاظ سے ہے؟

(۲) اقبال کی طویل یا نسبتاً طویل نظموں میں موضوعاتی انتشار کے باوجود وحدت اور قوت کیونکر پیدا ہوئی ہے؟

پہلے سوال کا جواب دینے سے پہلے یہ کہنا بھی ضروری سمجھتا ہوں کہ کلیدی الفاظ کو شاعر محض کسی تاثر یا خیال کو واضح کرنے کے لئے استعمال کرسکتا ہے، یا محض اس لئے کہ کسی مفروہ نظم یا شعر کے سیاق وسباق میں ان الفاظ یا اس لفظ کا استعمال فطری طور پر کیا جا سکتا ہے۔ یہ کلیدی لفظ کی کم ترین صورت ہوئی۔ دوسری صورت یہ ہے کہ کلیدی لفظ کسی مخصوص تجربے یا ذہنی مشاہدے کے استعارے کے طور پر استعمال ہو اور آخری صورت یہ ہے کہ کلیدی لفظ علامتی پیرایہ اختیار کرلے۔ کلیدی لفظ کی پہچان یہ ہے کہ وہ کثرت سے استعمال ہوتا ہے۔ وہ جس قدر معنی خیز ہوتا جاتا ہے شاعرانہ اظہار کو اسی قدر قوت ملتی جاتی ہے۔ میرا کہنا یہ ہے کہ اقبال اپنے تمام موضوعات کو اشارۃً یا صراحتہً بانگ درا میں بیان کر چکے تھے۔ بال جبریل اگرچہ بانگ درا سے بہت بہتر مجموعہ ہے لیکن اس وجہ سے نہیں کہ اس میں انھوں نے کسی نئے موضوع یا خیال کو برتا ہے، بلکہ اس وجہ سے کہ بال جبریل کلیدی الفاظ سے پر ہے اور ان الفاظ میں علامتی یا استعاراتی رنگ آگیا ہے۔ یہ کلیدی الفاظ بیشتر وہی ہیں جو بانگ درا میں استعمال ہو چکے ہیں لیکن بانگ درا کی حد تک کلیدی الفاظ کے استعمال میں نہ تو تعدادی کثرت ہے اور نہ معنوی۔ شروع کی نظموں میں یہ الفاظ تقریباً رسمی استعمال کا حکم رکھتے ہیں اور صرف یہ ظاہر کرتے ہیں کہ شاعر کو ان الفاظ سے ایک شغف ہے۔ بال جبریل میں رسمی استعمال کم سے کم لیکن استعمال کا وقوع کثیر تر ہو جاتا ہے۔ ضرب کلیم میں یہی کلیدی الفاظ بہت کم ہو جاتے ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال کا شاعرانہ مزاج جو شروع سے استعاراتی اور علامتی اظہار پر مائل تھا، اپنے معنوی ارتقاء کی منزلیں لفظی ارتقاء کی شکل میں طے کرتا رہا۔ بال جبریل اس کا نقطۂ عروج ہے۔ ضرب کلیم اور ارمغان حجاز میں شاعری کم ہوتی جاتی ہے اور اسی اعتبار سے کلیدی الفاظ کا وقوع اور ان کی معنویت بھی گھٹتی جاتی ہے۔ اقبال کی بہترین شاعری یعنی بال جبریل اس تناظر میں نہ دیکھی جائے تو یہ مسئلہ حل نہیں ہو سکتا کہ ضرب کلیم میں ظاہری پختگی اور قوت بیان کی شان وشوکت کے باوجود شاعرانہ اظہار کی جگہ بیانیہ، حکیمانہ، عارفانہ، جو بھی کہئے لیکن بانگ درا اور بال جبریل سے مختلف اور کم کامیاب اظہار کی فراوانی کیوں ہے۔

اقبال کے بعض کلیدی الفاظ حسب ذیل ہیں :۔

گل، بو، شمع، خون، تجلی، لالہ، شاہین، شعلہ، حسن، عشق، دل، عقل، خورشید۔ فی الحال میں یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ لالہ (مرکب یا مفرد شکل میں، یعنی محض لالہ یا لالۂ گل، لالۂ صحرا وغیرہ) کا وقوع اور معنویت اقبال کے شاعرانہ ارتقاء کے ساتھ کس طرح منسلک ہے۔

دوسرا سوال نہ صرف اس لئے ضروری ہے کہ اقبال کے لفظی مناسبات

ان کے دردِ بست کا التزام رہا ہے اور مناسبتیں ان کی نظموں کو اردو کی اعلیٰ ترین شاعرانہ روایت (میر، غالب، انیس) کا امین اور اس کو بلند تر منزلوں سے روشناس کرنے والا شاعر ٹھہراتی ہیں، بلکہ اس لئے بھی کہ یہ سوال اکثر اٹھتا ہے کہ ان کی طویل اور نسبتاً طویل نظموں کو نظمیں کہا ہی کیوں جائے جب ان میں کسی طرح کا واقعاتی بیانیہ حتیٰ کہ جذباتی تسلسل بھی نہیں ہے۔ خضرِ راہ اور شمع و شاعر کی مثل سامنے ہے۔ نقادوں نے جذباتی تسلسل کا اگر فقدان نہیں تو کمی یقیناً مسجدِ قرطبہ میں بھی محسوس کی ہے۔ ایسی صورت میں یہ سوال سنجیدگی سے اٹھایا جا سکتا ہے کہ ان کو نظمیں نہ کہہ کر محض پریشان خیالات یا بہت سے بہت اقوالِ زریں ٹائپ کی چیزوں کا مجموعہ کیوں نہ کہا جائے، اگر یہ صحیح ہے کہ انتشار کی کثرت کا الزام ان پر عاید ہوتا ہے تو اقبال بحیثیت نظم گو ناکام ٹھہرتے ہیں اور ان کی شاعرانہ عظمت کا جو تاثر فوری طور پر قائم ہوا تھا یا تو غلط ہے یا پھر ہمیں نظم کی تعریف دوبارہ متعین کرنا ہوگی۔

ظاہر ہے کہ نظم کی تعریف دوبارہ اس طرح متعین کرنا کہ اقبال کی بیشتر نظمیں بھی اس تعریف کے تحت شامل ہو سکیں ایک مشکل کارروائی ہے۔ لیکن یہ غیر ضروری کارروائی بھی ہے کیونکہ اگر یہ ثابت ہو سکے کہ اقبال کی نظموں میں وحدت اور تسلسل موجود ہے تو نئی تعریف وضع کرنے ضرورت نہیں رہ جاتی۔ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اقبال کی طویل اور نسبتاً طویل نظموں میں تسلسل اور وحدت کے ذریعہ قوت دراصل ان کے لفظی دروبست کی بنا پر وجود میں آتی ہے۔ اس کلیے کو ثابت کرنے کے لئے میں ذوق و شوق کا مطالعہ کرنا چاہتا ہوں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ میں اس نظم کی بڑائی اس کے موضوع میں نہیں دیکھتا۔ اس معنی میں کہ موضوع اگر مختصراً بیان کیا جائے تو وہ محض اتنا ہے کہ رسولِ مقبولؐ کی شان میں ہے جس میں عالمِ اسلام کا بھی کچھ ذکر آ گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس موضوع کو اقبال کے علاوہ بھی بہت لوگوں نے برتا ہے۔ خوش عقیدگی کی بنا پر مجھے ہر نعتیہ نظم اچھی لگ سکتی ہے لیکن یہ اس کی خوبی کا تنقیدی جواز نہیں ہو سکتا۔ علاوہ بریں خود اقبال نے بھی اسی طرح کی درجنوں نظمیں کہی ہیں۔

پیامِ مشرق کا ایک بڑا حصہ اسی موضوع کے لئے وقف ہے۔ ذوق و شوق کی تخصیص کیا ہے۔ کلینتھ بروکس نے ورڈزورتھ کے ایک مشہور سانیٹ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اگر اس کے موضوع کو مختصراً بیان کیا جائے تو اس میں کوئی ندرت نہیں۔ لہٰذا اس کی خوبی کے وجوہ کہیں اور تلاش کرنا ہوں گے۔ بالکل یہی حال ذوق و شوق کا ہے۔

لالہ کے بارے میں یوسف سلیم چشتی نے بعض پتے کی بات کہی ہے۔ وہ اگرچہ اس لفظ کی کلیدی اہمیت اور معنوی ارتقا کو نہیں سمجھ پائے ہیں لیکن اس میں کوئی شبہہ نہیں کہ اس کی اہمیت کو محسوس کرنے میں اولیت انھیں ہی حاصل ہے۔ وہ کہتے ہیں: "جس طرح پرندوں میں شاہین اقبال کا محبوب ہے اسی طرح پھولوں میں گل لالہ انھیں بہت مرغوب ہے۔ یوں تو ہر تصنیف میں اس کا تذکرہ آیا ہے لیکن پیامِ مشرق میں انھوں نے اسے طرح طرح سے سجایا ہے...... گل لالہ سے اقبال کی دلچسپی کی وجہ یہ ہے کہ جس طرح ان کو شاہین میں مردِ مومن کی صفات نظر آتی ہیں اسی طرح وہ اس پھول میں عاشق کی زندگی کا مشاہدہ کرتے ہیں۔" یہ توجیہ ہمیں بہت دور لے جاتی ہے، لیکن اس سے لالہ کی معنویت کا ایک پہلو ضرور روشن ہوتا ہے۔

جیسا کہ میں شروع میں کہہ چکا ہوں، کلیدی لفظ کی قوت اس کی تکرار میں ہے، بشرطیکہ تکرار میں معنویت بھی وسیع تر ہوتی جائے یا بدلتی جائے۔ مجرد تکرار بھی شاعر کی دلچسپی اور اس ذہن کی جہت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یعنی یہ بات کہ کوئی کلیدی لفظ کتنی بار استعمال ہوا ہے ہمیں یہ سمجھنے میں مدد دیتی ہے کہ شاعر کو اس لفظ کی معنویتوں سے کتنی دلچسپی ہے اور بالواسطہ یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ اس کے علامتی یا استعاراتی اظہار میں شدت اب کتنی ہے۔ چنانچہ پوری بانگِ درا میں لفظ لالہ مرکب یا مفرد شکل میں اکیس بار اور ضربِ کلیم میں (جو تقریباً بالِ جبریل کے ہی اتنی ہے) محض آٹھ بار استعمال ہوا ہے۔ ارمغانِ حجاز کے

اردو حصے میں اس کا وقوع صرف تین بار ہے۔

اگر زیادہ دور نہ جاکر صرف یوسف سلیم چشتی کی بات کو مد نظر رکھا جائے تو یہ ماننا پڑتا ہے کہ بانگ درا میں لالہ کا ذکر کثرت سے ہے لیکن بال جبریل میں یہ کثرت اتنی زیادہ ہونے کا سبب یہ ہے کہ اس مجموعے میں اقبال کا ذہن لالہ اور اس کی معنویتوں کی طرف زیادہ مائل تھا۔ ضرب کلیم اور ارمغان میں اس لفظ کی قلت اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ اگرچہ اس کتاب میں اقبال اسلام اور اسلامیوں کے بارے میں باتیں اتنی ہی شد و مد سے کر رہے ہیں جو بال جبریل میں تھی لیکن لالے کے ذکر کی قلت یقیناً کم سے کم اس معنویت کی قلت ہے جس کی طرف یوسف سلیم چشتی نے اشارہ کیا ہے اور اگر اس بات کو ملحوظ خاطر رکھئے کہ بال جبریل میں لالے کا پھول صرف عاشق کی روایتی اور رسمی معنویت کا حامل نہیں بلکہ اس میں کئی پہلو اور بھی ہیں تو اس بات کو تسلیم کئے بغیر چارہ نہیں کہ اقبال کا شاعرانہ ارتقا بانگ درا سے بال جبریل تک رسمیاتی سے استعاراتی اور علامتی اظہار کی طرف ہے اور بال جبریل کے بعد سے بیانیہ، خطابیہ اور کم معنویت کے حامل اظہار کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔

بانگ درا کے شروع میں گل لالہ کا وقوعہ اور اس کی معنویت دیکھنے کے لئے یہ مثالیں ملاحظہ ہوں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ذہن میں رکھئے کہ شروع میں تینتیس ۳۳ نظمیں لالے کے ذکر سے خالی ہیں۔ اس کا اولین وقوع تصویر درد ہے اور یہاں رعایت لفظی کا کھیل نظر آتا ہے [5]

اٹھائے کچھ ورق لالے نے، کچھ نرگس نے کچھ گل نے
چمن میں ہر طرف بکھری ہوئی ہے داستاں میری

رعایت لفظی صرف لالہ اور نرگس اور گل کی نہیں ہے لطیف تر رعایت لفظ ورق کی ہے جس کا مفہوم پھول کی پنکھڑی بھی ہے اور داستاں کا صفحہ بھی۔ دوسری بار لالہ تقریباً اس مفہوم میں استعمال ہوا ہے جس کی طرف یوسف سلیم چشتی نے اشارہ کیا ہے۔

اگر سیاہ دلم داغ لالہ زار توام
وگر کشادہ جبینم گل بہار توام

تصویر درد کے شعر میں بھی لالے کا پھول شاعر کی داستاں کا ورق بن کر ایک طرح کے سوز دروں کا حامل نظر آتا ہے لیکن اس میں طنز کی بھی کیفیت ہے کہ لالہ اور گل اور نرگس شاعر کا مذاق اڑا رہے ہیں۔ حضرت سلطان جی کے دربار میں دل کی سیاہی لالے کے داغ کا بدل ٹھہرتی ہے اور سوز عشق کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ نظم محبت کا آخری شعر بھی لالے کے داغ سے عشق کے داغ و تلازمہ قائم کرتا ہے۔ حصۂ سوم کی پہلی نظم (بلاد اسلامیہ) میں پہلی بار لالۂ صحرا کا ذکر اسلام اور اس کی تہذیب کے لئے بظاہر ایک سطحی اور کچھ نامناسب استعارے کے طور پر ملتا ہے [5]

لالۂ صحرا جسے کہتے ہیں تہذیب حجاز

لیکن پورے تناظر میں دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اسلام کو لالۂ صحرا کے استعارے کے ذریعہ ظاہر کرنا دراصل علامتی ہے کیوں کہ لالے کا سوز دروں اور داغ عشق پہلے حوالوں سے قائم ہو چکے ہیں۔ اب اس کی سرخی اور گل گونی اس پر مستزاد ہے۔ سرخ جو کامیابی، عزت، دولت، شاہی جلال اور جنون کا رنگ ہے۔ لفظ صحرا لالے کے پھول کی مضبوطی اور اس کی قوت نمو ظاہر کرتا ہے اور اس بات کو بھی کہ یہ پھول اگرچہ نامساعد اور بیابانی ماحول میں اگا لیکن اس کی فطرت جیسی تھی اس کے لئے ضروری تھا کہ وہ ایسے ہی حالات میں کھلے۔ لالۂ صحرا کی تنہائی، اس کی یکتائی اور ورڈز ورتھ کے گل بنفشہ کی طرح اس کی ناقدری کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ اس طرح لالۂ صحرا اسلام اور اس کے بہترین پھول یعنی مرد مومن اور اس کی خاک پیدائش یعنی حجاز، ان سب تصورات کو محیط ہو جاتا ہے۔ شمع اور شاعر کے دوسرے شعر میں مرد مومن کی ناقدری اور تنہائی کا تصور لالۂ صحرا کو شاعر کا استعارہ بنا دیتا ہے [5]

در جہاں مثل چراغ لالۂ صحراستم
نے نصیب محفلے نے قسمت کاشانۂ

چراغ کا لفظ ممکن ہے یہاں غالب کے لاجواب مصرعے

نفس قیس کہ ہے چشم و چراغ صحرا

نے اقبال کے ذہن میں ڈالا ہو لیکن لالے کی سرخی اور سوز اور شاعر

کلام کی روشنی، بصیرت اور اس کے دل کے سوز کے اعتبار سے کس قدر مناسب ہے۔ اس شعر میں لالۂ صحرا، مردِ مومن شاعر کا تصور قائم ہوتا ہے اور نظم "مردِ مسلمان" میں اس کی توثیق ہوتی ہے کہ اقبال کا مردِ مومن اور شاعر دونوں ایک ہیں۔ ایک طرف تو مردِ مومن شبنم کی طرح جگرِ لالہ میں ٹھنڈک ڈالتا ہے اور دوسری طرف شاعر اپنے کلام کی شیرینی اور عارفانہ بصیرت کی وجہ سے اس کو سکون سے ہم کنار کرتا ہے۔ یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ ہر لحظہ ہے مومن کی نئی آن نئی شان میں جو صفات مومن کی ہیں وہی شاعر پر بھی منطبق ہو سکتی ہیں۔ شمع اور شاعر کے دوسرے بند میں بھی لالۂ صحرا یعنی شاعر پھر ظاہر ہوتا ہے لیکن شاعر محفل اور کاشانے کا نقیب نہ ہو کر سنسان صحرا میں تنہا کھڑا ہے تو وہ بھی اسی وجہ سے کہ وہ روایتی لالۂ صحرا بن کر رہ گیا ہے۔ اس میں عقل کی روشنی ہے لیکن عشق کا سوز نہیں ؎

یوں تو روشن ہے مگر سوزِ دروں رکھتا نہیں
شعلہ ہے مثلِ چراغِ لالۂ صحرا ترا

خضرِ راہ میں لالے کا پھول جو ٹوپی کی شکل کا ہے، ترکی ٹوپی (جو اس زمانے میں اسلامی تہذیب کی علامت بن گئی تھی) اسے طلق ہو کر لالہ اور اسلام کے تلازمے کو مستحکم کرتا ہے۔ ع

ہو گئی رسوا زمانے میں کلاہِ لالہ رنگ

طلوعِ اسلام میں لالہ کا ذکر تین بار آیا ہے اور تینوں بار اسلام اور اسلامیوں کی علامت کی شکل میں ہے ؎

(۱) ضمیرِ لالہ میں روشن چراغِ آرزو کر دے
(۲) حنا بندِ عروسِ لالہ ہے خونِ جگر تیرا
(۳) سرِ خاکِ شہیدے برگ ہائے لالہ می پاشم

پہلے دونوں مصرعوں میں شمع اور شاعر کا چراغِ لالۂ صحرا جو بے سوز تھا پھر نمودار ہوتا ہے لیکن لالہ جو خود چراغ تھا اب اس میں چراغ کنندہ یعنی سوزِ دروں کی بات ہے اور وہ لالہ جو کبھی ذاتی لہو کے فروغ سے روشن تھا۔ اب قلبِ مسلم کے تازہ خون سے رنگین ہوگا۔ اس طرح لالۂ اسلام کے ماضی، حال اور مستقبل اور مردِ مومن کی قوتِ تخلیق نو اور شاعر کی روشن ضمیری کو بیک وقت ظاہر کرتا ہے۔ یہاں تک کہ شہیدوں کی خاک پر بھی شاعر یعنی مردِ مومن کا جو لہو ٹپکتا ہے جو برگِ لالہ کی شکل میں ٹپکتا ہے۔

اب یہ بات ظاہر ہو چکی ہو گی کہ بانگِ درا کے آخر تک آتے آتے لالہ اور علی الخصوص لالۂ صحرا روایتی عشق و سوز یا کامیابی اور فتح مندی کے ساتھ (بلکہ اس سے بڑھ کر) ایک علامتی رنگ اختیار کر گئے ہیں۔ بالِ جبریل میں لالے کی پہلی نمود نظم یا غزل نمبر ۹ میں ہی ہوتی ہے جب بانگِ درا کی تینتیس نظمیں ان کے ذکر سے عاری ہیں۔ یہاں گل و لالہ انسان کی علامت بننے لگتے ہیں اور خاص کر اس انسان کی جو حساس اور صاحبِ شعور ہے ؎ جمیل تر ہیں گل و لالہ فیض سے اس کے

نگاہِ شاعرِ رنگیں نوا میں ہے جادو

یعنی شاعر اور مردِ مومن اور حساس انسان تینوں لالے کے توسط سے قریب تر آجاتے ہیں۔ نمبر ۱۶ میں بھی گل لالہ حساس اور لطیف طبع انسان کا استعارہ ہے ؎

تو برگِ گیاہے نہ دہی اہلِ خرد را
او کشتِ گل و لالہ بہ بخشد بہ خرے چند

سنائی والی نظم کے بعد ساتویں غزل کا لاجواب مطلع دوبارہ شاعر اور چراغِ لالہ کو متحد کرتا ہے ؎

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن

یوسف سلیم چشتی کی بیان کردہ مناسبت کے علاوہ تنہائی پسندی اور تصنع سے گریز کے اعتبار سے لالہ اور شاہین میں ایک اور مرکزِ اتحاد اس سلسلے کی پچپنویں غزل یا نظم میں نظر آتا ہے۔ اگر شاہین قصرِ سلطانی کے گنبد پر نشیمن نہیں بنا سکتا تو لالہ بھی خیاباں کی پر تکلف فضا میں پھول پھل نہیں سکتا۔ اس طرح لالہ پھر شاہین سے ہوتا ہوا پھر مردِ مومن اور شاعر تک پہنچتا ہے ؎

پنپ سکا نہ خیاباں میں لالۂ دل سوز   کہ ساز گار نہیں یہ جہانِ گندم و جو

جس نظم میں یہ تمام علامتیں، جتنیں اور تاریکی شعور اور روایتی مفاہیم یک جا ہو گئے ہیں۔ وہ بال جبریل کی شہرۂ آفاق نظم لالۂ صحرا ہے۔ آٹھ شعروں کی یہ نظم ایک گہری جھیل کی طرح ہے جس میں تمام علامتوں اور استعاروں کے دریا ضم ہو جاتے ہیں۔ اس نظم کے اشعار میں بھی حسب معمول ظاہری ربط کی کمی ہے جس کی وجہ سے نظم سے زیادہ غزل کا تاثر فوری طور پر پیدا ہوتا ہے، لیکن لالۂ صحرا کو شاعر اور عالم اسلام، مرد مومن، اس کی قوت نمو، انسان اور اس کا جذبۂ عمل، ان سب کی علامتوں کے طور پر دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ الگ الگ اشعار میں الگ الگ علامتیں ہیں جن کا نقطۂ ارتکاز خود شاعر کی ذات ہے۔ اس سے زیادہ تفصیل اس وقت ضروری نہیں ہے لیکن یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ فلسفیانہ یا تبلیغی انداز میں اس نظم کی تشریح اس کا ربط زائل کر دیتی ہے۔

ضرب کلیم میں جو خال خال تذکرے گل لالہ کے ہیں وہ بال جبریل کے مقابلے روایتی انداز کے ہیں لیکن 'مرد مسلمان' میں جس کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں، جگر لالہ کی ٹھنڈک کا ذکر علامتی رنگ رکھتا ہے۔ باقی نظموں میں جہاں کچھ استعاراتی لہجہ ہے بھی تو وہاں مفہوم سمٹا ہوا اور تکراری ہے۔ مثلاً

(۱) مری نوا سے گریبان لالہ چاک ہوا

(۲) اقبال کے نفس سے ہے لالے کی آگ تیز

لالۂ صحرا میں ربط کی ظاہری کمی کا ذکر مجھے ذوق و شوق تک لاتا ہے جس میں لفظی دروبست اور رعایت لفظی کے ذریعہ ربط دکھانا میرا مقصود ہے۔

اقبال کا کلام رعایت لفظی سے تقریباً اتنا ہی مملو ہے جتنا غالب کا کلام ہے۔ لیکن بوجوہ نقادوں کی نگاہ اس نکتے پر نہیں پڑی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبال کا کلام اپنی انفرادیت کے باوجود اجنبیت کا تاثر اسی وجہ سے نہیں پیدا کرتا کہ وہ اردو شاعری کی بہترین لفظیاتی روایت کا روشن نمونہ ہے۔ ذوق و شوق کی کامیابی کا راز رعایت اور مناسبت کا یہی التزام ہے جس پر مستزاد یہ کہ الفاظ بلکہ مصرعوں میں گذشتہ کی بازگشت یا آئندہ کی پیش آمد بہت ہے۔

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں

مندرجۂ ذیل رعایتوں پر غور کیجیے۔ نظر، چشمہ، ندیاں، رواں، دشت، چشمہ، ندیاں، چشمہ، صبح، نور، نظر، زندگی، رواں رواں بہ ضم رائے مہملہ بمعنی جان، نظر، آفتاب۔ الفاظ کے الٹ پھیر سے متعدد تراکیب بنتی ہیں جو مناسب اور با معنی ہیں۔ مثلاً: نور نظر، قلب دشت، چشمۂ زندگی، آفتاب صبح، نور صبح وغیرہ۔

حسن ازل کی ہے نمود چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں

نکات و رعایات: حسن، نمود، پردہ، وجود، نمود، چاک، صبح، ازل، نور، نگاہ کا زیاں اور چشمۂ آفتاب (یعنی سورج کو دیکھ کر آنکھ خیرہ ہو جاتی ہے) پردۂ وجود کا چاک ہونا اور روشنی کا پردہ سے نکلنا یعنی آفتاب کا افق پر ظاہر ہونا، ہزار ایک حسن ازل اور نور کی ندیاں۔ ازل سے ذہن زمانہ کی طرف منتقل ہوتا ہے بمعنی پرانا، سفید، زندگی، وجود، داخلی قافیہ۔

سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحاب شب
کوہ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں

نکات و رعایات: ہزار سود، رنگ برنگ، نور کی ندیاں، سرخ و کبود، طیلساں بمعنی رنگین ریشمی نرم چادر اور بمعنی لسان، بولنے میں ماہر۔ سحاب بمعنی بادل جو گرجتا ہے، اس کے اعتبار سے طیلساں بمعنی لسان کا اشارہ نامناسب نہیں۔ داخلی قافیہ (چھوڑ گیا، دے گیا) سرخ و کبود پچھلے شعر کے داخلی قافیوں سے ہم آہنگ ہے۔

گرد سے پاک ہے ہوا برگ نخیل دھل گئے
ریگ نواح کاظمہ نرم ہے مثل پرنیاں

رعایات: طیلساں اور پرنیاں بمعنی سیاہ ریشمی کپڑا [illegible] اور ریشمی کپڑے دونوں کو کہتے ہیں۔ [illegible] معنی میں بھی استعمال کیا ہے۔ ممکن ہے اقبال [illegible] دشت کے اعتبار سے ریگ اور ریگ کے اعتبار سے [illegible] سحاب

[illegible]

[illegible]

[illegible]

لغات و معانی : [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

لغات و معانی : [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

لغات و معانی : [illegible]

[illegible]

ہیں۔ جیسے مادرات کتنا [illegible]

[illegible]

لغات و معانی : [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

لغات و معانی : [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] کی بہت بڑی گل ہو [illegible]

[illegible] کیوں کہ شاعری کا تعلق تخیل سے بھی ہے [illegible]

[illegible] اعتبار سے نئے بھی ہوتی ہے۔ داخلی قافیہ (مشا پات)

[illegible] اشعار کو چست کرتا ہے۔

گرم ہے تاب دارا ابھی گیسوئے دجلہ و فرات

قافلۂ حجاز میں ایک حسین بھی نہیں

نکات و رعایات : دجلہ اور فرات کی لہروں کو گیسو کہا۔ ان کی سیاہی [illegible] اور ماتم حسین کی یاد دلاتی ہے لیکن ان کی چمک پانی کی فراخی پر [illegible] کسی پیاسے کی تلاش میں ہے۔ قافلہ کا لفظ گذرے ہیں کتنے [illegible] سے اور حجاز حسین ذکر عرب کے سوز سے مربوط ہیں ہے

عقل و دل و نگاہ کا مرشد اولیں ہے عشق

عشق نہ ہو تو شرع و دیں بت کدۂ تصورات

نکات و رعایات : شرع و دیں، فقہی معنی کے علاوہ لغوی معنی (دونوں [illegible] مستعمل ہیں) میں بھی برمحل ہیں۔ لغوی معنی (راستہ) قافلۂ حجاز [illegible] اس شعر سے منسلک کرتے ہیں اور راستے کے دونوں طرف نصب [illegible] بت کدۂ تصورات) غزنوی اور سومنات کی یاد دلاتے ہیں۔ پہلا مصرع [illegible] اور دوسرا عشق پر شروع ہوتا ہے (یہ ایک صنعت بھی ہے)، [illegible] کی تکرار اہل فراق اور بت کدۂ تصورات بھی تحیلات کی طرف اشارہ [illegible]۔ داخلی قافیہ (اولیں، شرع و دیں)

صدق خلیل بھی ہے عشق صبر حسین بھی ہے عشق

معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق

نکات و رعایات : صدق خلیل اور صبر حسین دونوں قافلۂ حجاز کی یاد [illegible] ہیں۔ خلیل اللہ کا مختصر قافلہ جو ان کے اہل خانہ پر مشتمل تھا، حرم کی [illegible] اور حسین کا مختصر قافلہ جو ان کے اہل خانہ پر مشتمل تھا۔ حرم کا تحفظ [illegible]۔ (تہایت) اس کی حسین ابتداء ہے (تفصیل) پچھلے شعر میں دل اور نگاہ

[illegible] و رعایت کی اصلاح نیز بعض رسمی تراکیب کی رعایت (آتا ہے) دار بڑی ہو گئی (یوں کہ رفتا)

[illegible] (مشابہت) [illegible]

کے مشابہ ہے اور نگاہ کی بصارت کو دل [illegible]

عشق کا شکار ہوا تو انھیں معلوم ہوا کہ [illegible]

آنکھ دیکھتی تھی وہ جھوٹا ثابت ہو گیا۔ [illegible]

بنا۔ معرکۂ وجود کا تعلق صبر حسین سے بھی ہے [illegible]

حاصل کیا اور حسن ازل کی نمود سے بھی مگر جس [illegible]

ہوتا ہے اور حقیقت نمودار ہوتی ہے۔ [illegible]

تو انھیں حسن ازل کی نمود کا دیدار ہوا۔

آیۂ کائنات کا معنیٔ دیریاب تو

نکلے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ و بو

نکات و رعایات : آیۂ کائنات کا دیریاب [illegible] دیریاب ہے کہ بزم کائنات تو کہنہ ہے لیکن آپ کا ورود [illegible] اس طرح تازہ ہیں میرے واردات کا ایک مفہوم [illegible] کے معنیٔ دیریاب کو اب جا کر حاصل کیا ہے [illegible] قرآن کی زینت بھی۔ کائنات کا لفظ [illegible] قافلہ ہائے رنگ و بو جو معنیٔ دیریاب کی تلاش میں نکلے ہیں [illegible] ہیں تو قافلۂ کلیم اللہ بھی ہیں جو خلیل اللہ کا [illegible] دریا کی مناسبت سے قافلوں کا نکلنا [illegible] ہیں ایک شعر بھی ایسی لفظی اور معنوی مناسبتوں کا حامل [illegible]

جلوتیان مدرسہ کور نگاہ و مردہ ذوق

خلوتیان مے کدہ کم طلب و تہی کدو

نکات و رعایات : جلوتیان مدرسہ اور خلوتیان مے کدہ [illegible] مدرسہ کی رعایت سے جلوت اور مے کدہ کی رعایت سے خلوت [illegible]

[illegible] رعایات کا تصادم بھی دیدنی ہے۔ پہلا مصرع [illegible] دوسرے مصرعے میں "طلب" (طالبِ علم) [illegible] میکدہ پر بھی منطبق ہو سکتا ہے اسی طرح طلب [illegible]

[illegible]

[illegible] کہ اس پر حرف کا اثر نہیں ہوتا [illegible]

میں کہ مری غزل میں ہے آتش رفتہ کا سراغ
میری تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو

نکات و رعایات: [illegible] سرگزشت (یعنی رفت و گزشت) [illegible] آتش رفتہ [illegible] اور [illegible] شاعری [illegible] میری تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو [illegible] آتش رفتہ کا سراغ ہو سکتا ہے۔

[illegible]

نکات و رعایات: [illegible]

[illegible] خود تجھ قائم جو جہاں [illegible]

[illegible] جب یہ مصرع آیا کہ کائنات کا معنی [illegible] کیا جائے کہ خود کائنات محض ایک آیت یا نشانی [illegible] محل دیر یاب معنی ہے یعنی تو وہ چیز ہے جس کی محض [illegible] کائنات جیسی انتہا چیز ہے۔ ایسی صورت میں بڑے محیط [illegible] آسمان کے برابر ہیں تو حیرت کیا ہے۔

[illegible] کے جو استعارے اور پیکر پچھلے شعر میں [illegible] ان کی [illegible] "بحر" محیط اور حباب سے ہوتی ہے۔ اگلے شعر میں [illegible] اور نقشِ ہم کے ساتھ نور (یعنی چشمۂ نور جو پانی بھی ہے) [illegible] پھر اول بند کی طرف لے جاتا ہے ۔

عالمِ آب و خاک کو تیرے ظہور سے فروغ
ذرّۂ ریگ کو دیا تو نے طلوعِ آفتاب ۔

[illegible] رعایات: عالم، آب، خاک، ذرہ، ریگ، ظہور، فروغ، [illegible] آفتاب۔ فروغ بمعنی روشن ہونا، آب و خاک کا روشن ہونا، [illegible] دشت میں صبح چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں سے [illegible] ذرۂ ریگ جو شل پریشان تھا اب پرتو آفتاب سے سفید [illegible] بن گیا ہے۔ ع جو خورشید کا نکلے اگر ذرے کا دل چیریں۔

شوکتِ سنجر و سلیم تیرے جلال کی نمود
فقرِ جنید و بایزید تیرا جمال بے نقاب

[illegible] رعایات: جلال، جمال، ظہور، طلوع، نمود، فروغ، بے نقاب۔ [illegible] کے اعتبار سے شوکت سنجر و سلیم اور ذرۂ ریگ کے اعتبار سے [illegible]

شوق ترا اگر نہ ہو میری نماز کا امام
میرا قیام بھی حجاب میرا سجود بھی حجاب

[illegible] رعایات: مشہور حدیث کی طرف اشارہ ہونے کے علاوہ [illegible] اور حجاب میں [illegible] تمام [illegible] اندرونی قافیہ

تیری نگاہ ناز سے دونوں مراد پا گئے
عقل غیاب و جستجو عشق حضور و اضطراب

نکات و رعایات: نگاہ کے اعتبار سے جستجو اور حضور [illegible] سے غیاب و اضطراب۔ یعنی نگاہ کا وصف جستجو اور پھر حضور [illegible] ناز غیاب بمعنی (پردہ) اور پردہ اضطراب پیدا کرتا ہے۔

تیرہ و تار ہے جہاں گردش آفتاب سے
طبع زمانہ تازہ کر جلوۂ بے حجاب سے

نکات و رعایات: تیرہ و تار، گردش، تازہ [illegible] بے حجاب۔ اس لیے کہ صبح کی صفت تازگی ہے اور تیرگی کے بعد [illegible] آفتاب گردش میں ہے یا دنیا کو گردش دے رہا ہے۔ جلوۂ بے حجاب پردۂ وجود کی چاکی سے مربوط ہے۔ آفتاب کی گردش [illegible] سیارہ کی کیفیت ہے یعنی ایسا ستارہ جو روشن نہیں رہ گیا۔ یہ احساس [illegible] عشق نہ ہو تو شرع و دیں بت کدۂ تصورات کی یاد دلاتا ہے کیوں کہ عالم کا اصول کار اگر عشق ہی ہے وہ نہیں ہے تو آفتاب بھی [illegible]

تیری نظر میں ہیں تمام میرے گزشتہ روز و شب
مجھ کو خبر نہ تھی کہ ہے علم نخیلِ بے رطب

نکات و رعایات: تمام گزشتہ روز و شب کا فقرہ تمام [illegible] گزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو کی یاد دلاتا ہے۔ علم کا نخیل بے رطب [illegible] مربوط ہے جس سے برگ بند اول میں دھل گئے تھے کیوں کہ [illegible] برگ نخیل کے دھلنے (اب گرد یعنی آلودگی سے پاک [illegible] اور بڑھ گئی) پر ہی یہ محسوس ہوا کہ میں جس درخت سے [illegible] تھا وہ تو بانجھ ہے ۔

تازہ مرے ضمیر میں معرکۂ کہن ہوا
عشق تمام مصطفےٰ عقل تمام بولہب

نکات و رعایات: معرکۂ کہن [illegible] زندہ ہونے کا مرادف ہے [illegible]

[illegible]

کرتے ہیں۔ یہ لہب کا لغوی مفہوم "صاحب شعلہ" ہے۔ ابو لہب حسین ہونے کے [illegible] مشاہدہ سے محروم تھا۔ اسی طرح جہاں [illegible] کی بنا پر پیدا ہوتا ہے۔ داخلی قافیہ (ہوا، مصطفیٰ)

گاہ بہ حیلہ می برد گاہ بزور می کشد

عشق کی ابتدا عجب عشق کی انتہا عجب

کلمات و رعایات: ابتدا، حیلہ اور انتہا، زور، عشق انسان کو [illegible] اسے ان لوازم بنا دیتا ہے۔ نظم کا آخری شعر اس [illegible] پہلے مصرعے میں اندرونی قافیہ اور دوسرے [illegible] ترصیع۔

عالم سوز و ساز میں وصل سے بڑھ کے ہے فراق

وصل میں مرگ آرزو ہجر میں لذت طلب

کلمات و رعایات: نفس کی موج سے [illegible] آرزو اور [illegible] نفس کی موج [illegible] وصل [illegible] اور فراق سے [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ہیں اشعار کی تعداد یکساں رکھی ہے اور پوری نظم ترکیب بند [illegible] لیکن یہ کارگزاری بجائے خود محض ایک [illegible] انتشار کے باوجود نظم [illegible] لفظی اور اس طرح [illegible] لفظی و معنوی رعایات اس نظم میں [illegible] بیان کی ہیں، [illegible] میرے نظریہ کی تصدیق ہوتی ہے کہ نظم [illegible] میں اقبال کی فن کاری ایک طرح یکسانی رکھتی ہے جس [illegible] در اصل یکسانی نہیں ہے۔ اس طرح اقبال [illegible] جو کچھ بھی ہیں اپنی صناعی اور مخصوص نظم سازی کے [illegible] شاعرانہ شخصیت کو قائم کرتے ہیں۔ ایسا نہیں کہ ان کی [illegible] ان کے مذہبی یا فلسفی ہونے سے قائم ہوتی ہے۔

غزلیں

غنی تبسم

کل میرے لفظوں میں میری جان رہے گی
دنیا جب دیکھے گی تو حیران رہے گی

جانے والے بھی مڑ کر دیکھیں گے نہیں
بستی جو اجڑی ہے اب ویران رہے گی

جب دل سے تصویر تری ہٹ جائے گی
جینے اور مرنے میں کیا پہچان رہے گی

رشتہ جب یادوں کا دل سے ٹوٹے گا
مر جانے کی مشکل بھی آسان رہے گی

ہجر کی شب سے ایسی تو امید نہ تھی
پہچانے گی مجھ کو اور انجان رہے گی

اپنے لہو کی رسوائی کا ساماں ہے
اب تو دار پہ چڑھ جانے میں آن رہے گی

کیا یہ دید کا لمحہ خالی جائے گا
کیا یہ درد کی ساعت بے امکان رہے گی

نام ہی رہ گیا اک انجمن آرائی کا
چھپ گیا چاند بھی اب تو شبِ تنہائی کا

دل سے جاتی نہیں ٹھہرے ہوئے قدموں کی صدا
آنکھ نے درد بسا رکھا ہے بینائی کا

ایک اک یاد کو آہوں سے جلاتا جاؤں
کام سونپا ہے عجب اس نے مسیحائی کا

اب نہ وہ لمس نگاہوں کا نہ خوشبو کی صدا
دل نے دیکھا تھا مگر خواب شناسائی کا

ساعتِ درد فروزاں ہے بہائیں آنسو
ٹوٹنے کو ہے کڑا وقت شکیبائی کا

مغنی تبسم

سورج کا دم اکھڑے گا تو دیکھیں گے
شام کا تارا چمکے گا تو دیکھیں گے
اپنے لہو کے نغمے کی تاثیر ہے کیا
رنگ ہوا سے ٹپکے گا تو دیکھیں گے
دل سے یہ تصویر ہٹے اب مشکل ہے
چاند کا چہرہ اترے گا تو دیکھیں گے
رنگ جمے گا یا اجڑے گا محفل کا
پیمانہ جب چھلکے گا تو دیکھیں گے
اس بستی میں کتنے گھر مٹی کے ہیں
بادل ٹوٹ کے برسے گا تو دیکھیں گے
کب تک یوں ہی اشکوں کو برباد کریں
تارا کوئی پوچھے گا تو دیکھیں گے

چاند ہی نکلے کہ بادل سے کہیں تو نکلے
برق چمکی تو عجب اس کے پہلو نکلے
پھر ہوئی شام بجے دور کی یادوں کے چراغ
پھر ڈھلی رات، ستاروں کے بھی آنسو نکلے
آبگینے کے ادھر باب طلسمات کھلا
غم کے صحرا میں تری یاد کے آہو نکلے

نظمیں

شہریار

تم کہ پلکوں میں ہو
جانتے ہو مجھے
میری سب خواہشوں اور تمناؤں کو
بے نیازی میں تم طاق کیوں ہو گئے
میری راتوں کو لشکارتے کیوں نہیں
اُن نئی چٹانوں تلک لے چلو
جسم کو میرے تازہ خراشیں ملیں
بے شکن بستروں کی کہانی سنوں
میں دکھ پایا جس کو کبھی وہ کہوں

۲

کبھی تو یوں ہو
مرے بدن کی کمان سے نکلے
وہ تیر جس کا شکار تو ہو
کبھی پہاڑوں کی چوٹیوں تک چھلانگ ماروں
کبھی سمندر کی نچلی تہہ سے صدف نکالوں
بناؤں دیواریں اژدہوں کی
طویل سرگوشیوں کے بستر پہ رات کاٹوں
درخت گرتے ہوں جنگلوں میں
درندے آنکھوں کے روزنوں سے
ہمیں ہماری بدی کو شہ دیں
کہیں سے دوری کا ذرہ آئے
ہواؤں میں شعلوں کا رقص دیکھیں
خدائے برتر کی بارگہ میں
ہم اپنی پیشانیاں جھکا دیں

ہائی اسکول سطح پر اردو تعلیم کا مسئلہ

خلیل الرب

میرا ایک مضمون "اردو کے تابوت میں آخری کیل" کے عنوان سے ۸ ستمبر ۱۹۸۴ء کو ہماری زبان کے شمارہ نمبر ۳۰ میں چھپا تھا۔ اس مضمون میں میں نے بصراحت یہ سمجھایا تھا کہ اتر پردیش میں ہائی اسکول کے نئے نصابات نے جن کا نفاذ ۱۹۸۲ء سے ہوا ہے اردو کی تعلیم پر کتنا مضرت رساں اثر ڈالا ہے۔ اس مضمون کی پذیرائی ہوئی۔ کئی اردو اخبارات نے اس کی نقل شائع کی۔ مسلم انڈیا کے ایڈیٹر نے بھی اسے لائق اعتنا سمجھا اور اپنے موقر جریدے میں اس کی تلخیص چھاپی۔ کچھ لوگوں نے اس اہم مسئلہ سے متعلق مزید تفصیلات جاننا چاہی ہے۔ یہ مضمون اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔

ہائی اسکول درجات کے نئے نصابات :

مسئلہ کی نوعیت کو اس کے صحیح سیاق و سباق میں سمجھنے کے لئے ۱۹۸۲ء سے جاری شدہ نئے نصابات کا پس منظر جاننا ضروری ہے۔ ملک گیر سطح پر تعلیمی مسائل کا مکمل و مفصل جائزہ لینے کے لئے حکومت ہند نے کوٹھاری کمیشن (۱۹۶۴-۶۶) مقرر کیا تھا جو کمیشن کے نام سے مشہور ہے۔ اس اعلیٰ اختیاری کمیشن کی رپورٹ ۱۹۶۸ء میں حکومت ہند نے منظور کی۔ اس کمیشن کی سفارشات وسیع اور دوررس نتائج کی حامل تھیں۔ ان میں ایک اہم ترین سفارش یہ تھی کہ عام تعلیم (جنرل ایجوکیشن) دسویں جماعت تک ہو یعنی اس سطح تک سارے مضامین بشمولیت سائنس لازمی ہوں۔ ہائی اسکول کے بعد دو سال کی تعلیم علمی (اکاڈمک) اور پیشہ ورانہ (ووکیشنل) دو حصوں میں منقسم ہو اور طلبہ اپنے میلان طبع کے مطابق ان میں سے کسی ایک دھارے میں داخلہ لیں۔ پھر تین سال کا ڈگری کورس ہو۔ اس مجوزہ تعلیمی ڈھانچے کو پرانے ڈھانچے میں تمیز کرنے کے لئے اسے ۱۰+۲+۳ کا نام دیا گیا۔ اس سفارش کا خاص مقصد ملک کے تعلیمی ڈھانچے اور نصابات میں ہم آہنگی اور یکسانیت پیدا کرنی تھی۔ کئی ریاستوں اور تنظیموں نے اس تعلیمی ڈھانچے کو اسی وقت نافذ کر دیا۔ چند ریاستوں نے جن میں اتر پردیش بھی شامل ہے مختلف وجوہ کی بنا پر اس کے نفاذ میں اپنی مجبوری کا اظہار کیا۔

ایجوکیشن کی سفارشات پر نظر ثانی :

۱۹۷۷ء میں جنتا حکومت بنی۔ اس کی تعلیمی پالیسی ایجوکیشن کمیشن کی سفارشات خاص طور پر جن کا تعلق مقاصد کی ترجیحات اور تفصیلی نصابات سے تھا ہم آہنگ نہ تھی۔ اس کے علاوہ جیسا کہ اوپر ذکر آچکا ہے چند ریاستوں نے کمیشن کی سفارشات کے عملی نفاذ میں اپنی دشواریوں کا اظہار کیا تھا۔ ان دشواریوں کو دور کرنے اور ایجوکیشن کمیشن کی سفارشات کو جنتا حکومت کی تعلیمی پالیسی سے ہم آہنگ بنانے کی غرض سے ڈاکٹر ایشور بھائی پٹیل کی سرکردگی میں ایک نئے کمیشن کا تقرر عمل میں آیا۔ اس کمیشن نے ایجوکیشن کمیشن کے تجویز کردہ تعلیمی ڈھانچے اور زبان کی تدریس سے متعلق سفارشات

سفارشوں کو آئین قائم رکھا۔ صرف مقاصد کی ترجیحات اور نصابات میں جہاں جہاں ترمیمات کی سفارش کی گئی انھیں اپنے خیال میں جنتا حکومت کی تعلیمی پالیسی سے ہم آہنگ اور قابل انفاذ بنانے کی کوشش کی۔ اس نکتہ کو ذہن میں رکھنا چاہئے کیونکہ نئے نصابات پر گفتگو کے ضمن میں اس کی کلیدی حیثیت ہے۔

اس وضاحت کی ضرورت اس لئے پیش آئی کہ یو۔پی بورڈ نے نئے نصابات کا خاکہ (ملاحظہ ہو دس سالہ نئے نظام تعلیم کا ایک خاکہ ۱۹۷۸ء) جاری کرتے وقت تمہید میں یہ بات کہی ہے کہ مجوزہ نصابات کی اساس ایجوکیشن کمیشن خاص طور پر ایشور بھائی پٹیل کی سفارشات پر تیار کی گئی ہے۔ بورڈ کے الفاظ ہیں "بورڈ نے یہ اصول تسلیم کیا ہے کہ ہائی اسکول تک عام تعلیم ہو مگر اتر پردیش کے مخصوص سماجی حالات اور معاشی ضروریات کے پیش نظر نصابات میں ترمیمات کی گئی ہیں"۔

یہ ترمیمات کیا تھے ان کی صراحت نہیں کی گئی۔ حقیقت یہ ہے کہ یو۔پی بورڈ نے چند انتہائی اہم اور بنیادی پہلوؤں میں دونوں کمیشنوں کی سفارشات سے انحراف کیا ہے، خاص طور پر لسانی پالیسی کے نفاذ میں جس کی وضاحت اس مضمون کا اصل مقصد ہے۔

تعلیمی ڈھانچے میں تبدیلیاں :

حصول آزادی کے بعد جب نظام تعلیم کی تشکیل نو شروع ہوئی تو جن بڑی اور تبدیلیوں کے ثانوی سطح پر یو۔پی کے تعلیمی ڈھانچے میں ایک اہم تبدیلی کی گئی کہ آٹھویں جماعت کے بعد تعلیم کے چھ دھارے متعین ہوئے (۱) لٹریری (۲) سائنسی (۳) زراعتی (۴) کامرس (۵) تعمیری (۶) جمالیاتی۔ ان دھاروں کی رعایت سے ان کے تحت مضامین مرتب کئے گئے۔ طلبہ اپنی پسند اور میلان طبع کے مطابق کسی دھارے کا انتخاب کر سکتے تھے۔ اس ڈھانچے کے نفاذ سے پہلے ہائی اسکول میں کل چھ مضامین لینے ہوتے تھے۔ انگریزی اور حساب لازمی مضامین تھے۔ باقی کسی قید و بند کے چار مضامین طلبہ اور لیتے تھے۔ ان میں کلاسکی زبان بھی شامل کی جا سکتی تھی۔ اردو اور ہندی میں سے کوئی کوئی ایک زبان منتخب کرنا ہوتا تھا۔ ہندی کے طلبہ کو اردو اور اردو کے طلبہ کو ہندی دیگر زبان کی حیثیت سے پڑھائی جاتی تھی۔ اردو اور ہندی دونوں میڈیم چلتے تھے۔ اساتذہ کے لئے دونوں زبانوں کی واقفیت ضروری تھی۔ امتحان کے پرچے دونوں زبانوں میں آتے تھے۔ ممتحن بننے کے لئے اساتذہ کو یہ سارٹیفکٹ دینا پڑتا تھا کہ وہ دونوں زبانوں میں کاپیاں جانچ سکتے ہیں۔

پانچویں عشرے سے زبان کی تدریس سے متعلق بورڈ نے دو اہم تبدیلیاں کیں جن سے اردو کی تعلیم کو دو طرح کا نقصان پہنچا۔ اولاً ۱۹۵۳ء میں ہائی اسکول درجات اور ۱۹۵۴ء میں انٹر درجات سے اردو کے ذریعہ تعلیم اور امتحان دینے کی سہولت ختم کر دی گئی۔ اس کا بظاہر کوئی جواز نہ تھا۔ اس وقت تک بیشتر مضامین سے متعلق درسی کتب بازار میں دستیاب تھیں۔ اردو میڈیم ختم ہوتے ہی زبان کے علاوہ دوسرے مضامین کی کتابیں ناپید ہو گئیں۔ دوسرے انگریزی کی جگہ ہندی کو لازمی گروپ میں شامل کرکے صرف ہندی کو زبان اول کی حیثیت دی گئی۔ مضامین کی گروپ بندی اس طرح کی گئی :

لازمی حصہ (تین مضامین)

۱۔ ہندی بشمولیت سنسکرت۔

۲۔ آٹھویں شیڈول کی کوئی ہندوستانی زبان ہندی کے علاوہ۔

یا

کوئی جدید غیر ملکی زبان (عملاً انگریزی)

(۳) ریاضی (صرف طلبہ کے لئے)

یا

ہوم سائنس (صرف طالبات کے لئے)

اختیاری (تین مضامین)

چھٹے عشرے کے وسط تک چھ دھارے یعنی گروپ ہوا کرتے تھے جن کی صراحت اوپر کی جا چکی ہے۔ طلبہ کو دو مضامین اپنے مخصوص گروپ

سے اور ایک مضمون لٹریری گروپ سے لیا جا سکتا تھا۔ [illegible] آرٹس کے متعلق مضامین رکھے گئے تھے۔ ان میں انگریزی، جدید ہندوستانی زبانیں، جدید یورپی زبانیں اور کلاسیکی زبانیں (سنسکرت، عربی اور فارسی) شامل تھیں۔ اس طرح لازمی ہندی کے ساتھ اختیاری مضامین میں انگریزی اور اردو لینے میں کوئی ٹکنیکل رکاوٹ نہ تھی۔ لٹریری گروپ کے طلبہ تو کلاسیکی زبان بھی لے سکتے تھے اور تعجب کی بات ہے کہ غیر ملکی اداروں نے اردو لینے والے طلبہ کی معقول تعداد ہوتے ہوئے بھی اردو کی تعلیم کی سہولت نہیں مہیا کی۔ اکثر اسکولوں میں یہ اردو مخالف رویہ آج بھی موجود ہے مگر کمی کے ساتھ۔

پچھلے عشرے کے وسط سے ہائی اسکول کے نصابات میں دو تبدیلیاں ہوئیں۔ پوسٹ بیسک کے نام سے ایک گروپ کا اضافہ ہوا اور مضامین کی تعداد بجائے چھ کے پانچ رہ گئی۔ دو لازمی (ہندی اور ریاضی) اور صرف تین اختیاری۔ اس طرح اردو کے انتخاب کا دائرہ کچھ تنگ ضرور ہوا مگر بہرحال یہ صورت برقرار رہی کہ طلبہ اپنے مخصوص گروپ سے دو مضامین اور ایک مضمون لٹریری گروپ سے منتخب کر لے۔ چونکہ لٹریری گروپ میں زبانیں شامل تھیں اس طرح لٹریری گروپ کے علاوہ دوسرے گروپوں کے طلبہ کو بھی یہ سہولت میسر تھی کہ اپنے گروپ کے خاص مضامین کے ساتھ اردو یا انگریزی لے لے۔ اس طرح زبان اول اور ذریعۂ تعلیم کی حیثیت سے تو اردو پر ۱۹۴۸ء سے ہی قدغن لگ گئی تھی مگر ایک مضمون کی حیثیت سے اس کے انتخاب کی سہولت موجود تھی۔ یہ تعلیمی ڈھانچہ ۱۹۸۱ء کے سیشن تک چلتا رہا۔ ۱۹۸۲ء سے نئی تعلیمی اسکیم ۱۰+۲+۳ کا نفاذ ہوا جس کا پس منظر پہلے دو پیراگراف میں بیان کیا جا چکا ہے۔ اب آئیے یو۔پی کے نئے نصاب کے ڈھانچے اور اس کے مضمرات کا جائزہ لیں اور ایشور بھائی پٹیل کمیشن کے مجوزہ نصاب سے اس کا تقابلی مطالعہ کریں جس سے یہ بات واضح ہو جائے کہ یو۔پی بورڈ نے پٹیل کمیشن کی سفارشات (بالخصوص لسانی پالیسی سے متعلق) کس طرح انحراف کیا ہے۔

یو۔پی بورڈ کا نیا نصاب

لازمی حصہ:

(۱) ہندی بشمولیت سنسکرت

(۲) دوسری زبان (کوئی جدید ہندوستانی زبان یا کوئی جدید یورپی زبان
یا
کوئی کلاسیکی زبان)

(۳) ریاضی (الف) جنرل
یا
(ب) ایڈوانس
یا
ہوم سائنس (امور خانہ داری) صرف طالبات کے لئے

(۴) سائنس (الف) جنرل
یا
(ب) ایڈوانس

(۵) سوشل سائنس (علوم معاشرہ)
جغرافیہ، تاریخ اور سوکس

(۶) اخلاقی اور جسمانی تعلیم، مفید عمل کام، سماج سیوا
(اس کا امتحان داخلی ہوگا)

اختیاری حصہ:

(۷) صرف ایک مضمون۔

اختیاری مضامین کی [illegible] ہیں۔ انھیں ۹ ذیلی گروپوں کے تحت رکھا گیا ہے:

(الف) لٹریری (۱) مضامین بشمولیت جدید ہندوستانی زبانیں یا جدید یورپی زبانیں یا کلاسیکی زبانیں۔

(ب) سائنس (۲) [illegible]

(ج) تجارتی (ایک مضمون)

(د) تعمیری (صرف سے متعلق) ۸ مضامین

(ہ) فنون لطیفہ (۷ مضامین)

(و) زراعت (ایک مضمون)

(ل) پوسٹ بیسک (۲۲ مضامین)

(ح) ووکیشنل (پیشہ ورانہ) (۱۰ مضامین)

لٹریری گروپ کو چھوڑ کر کسی گروپ میں زبانیں شامل نہیں ہیں۔

ایشور بھائی پٹیل کا مجوزہ نصاب

(۱) زبانیں[1]

(۲) ریاضی (الف) جنرل

یا

(ب) ایڈوانس

(۳) سائنس (الف) جنرل

یا

(ب) ایڈوانس

(۴) تاریخ، سوکس اور جغرافیہ

(ایک مشترکہ کورس)

(۵) مندرجہ ذیل میں سے کوئی ایک مضمون

(فنون لطیفہ، ہوم سائنس، زراعت، کامرس، اکنامکس، سماجی تشکیل نو، کلاسکی زبانیں وغیرہ)

(۶) معاشرے کے لئے مفید پیداواری کام اور سماج سیوا۔

(۷) کھیل کود، جسمانی تعلیم اور زیر نگرانی مطالعہ۔

(اس کا جائزہ داخلی ہوگا۔)

---

[1] زبانوں کی تدریس پر الگ سے نوٹ شامل ہے (اس میں کہا گیا ہے کہ ہائی اسکول کی سطح پر ہر طالب علم کے لئے تین زبانوں کا مطالعہ لازمی ہوگا۔ علاقائی زبان یا مادری زبان کو زبان اول کی حیثیت حاصل ہوگی۔ کلاسیکی زبانیں اختیاری مضامین کے زمرے میں ہوں گی۔

دونوں نصابوں کے تقابلی مطالعہ سے اردو کی تعلیم کے بارے میں یہ حقائق سامنے آتے ہیں :-

۱۔ ایجوکیشن کمیشن کی تائید اور حمایت کرتے ہوئے ایشور بھائی پٹیل کمیشن نے ثانوی سطح پر تین زبانوں کا مطالعہ لازمی قرار دیا ہے جب کہ یو۔پی بورڈ نے صرف دو زبانوں کو لازمی حصہ میں رکھا ہے۔

۲۔ ایشور بھائی پٹیل کمیشن نے علاقائی زبان یا مادری زبان کو زبان اول کی حیثیت دی ہے جو ذریعۂ تعلیم بھی ہوگی۔ یو۔پی بورڈ نے صرف ہندی کو زبان اول کی حیثیت سے لازمی قرار دے رکھا ہے۔

۳۔ ایشور بھائی پٹیل کمیشن نے سہ لسانی فارمولے کا نفاذ ہائی اسکول جماعتوں میں لازمی قرار دیا ہے اور اس فارمولے میں کلاسکی زبان کو شامل نہیں کیا گیا۔ انھیں اختیاری مضامین کے ساتھ رکھا ہے جبکہ یو۔پی بورڈ نے سہ لسانی فارمولے کو ہائی اسکول کے نصابات میں جگہ نہیں دی اور جدید ہندوستانی زبانوں یا جدید یوربی زبانوں کو کلاسکی زبانوں کا متبادل بنا دیا ہے۔

سہ لسانی فارمولا

ثانوی سطح پر زبان کی تدریس سے متعلق سہ لسانی فارمولا رہبر اصول اور سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ لسانی بنیاد پر ریاستوں کی تشکیل نو کے بعد بھی لسانی مناقشات اور اختلافات قائم رہے اور ان میں شدت پیدا ہوتی گئی۔ اس نازک مسئلے کے حل کی خاطر چھٹے عشرے میں تعلیمی نظام کے تعلق سے لسانی پالیسی سے متعلق دو اعلیٰ سطحوں پر اہم فیصلے ہوئے۔ اوائل اگست ۱۹۶۱ء میں وزرائے اعلیٰ کی کانفرنس میں قومی یک جہتی کو فروغ دینے کی خاطر متفقہ طور پر لسانی فارمولا منظور ہوا۔ اس فارمولے کی رو سے علاقائی زبان یا طالب علم کی مادری زبان کو اگر وہ علاقائی زبان سے مختلف ہے زبان اول کی حیثیت دی گئی۔ دوسری زبان پر بحث و مباحثے کے دوران اتفاق رائے اس پر ہوا کہ جدید ہندوستانی زبانوں میں سے کوئی زبان رکھی جائے مگر تجویز کو مرتب کرتے وقت بجائے جدید زبانوں کے آٹھویں شیڈول کی زبانیں رکھی

گئیں ہیں بلکہ اس فیصلے کی زبانوں میں سنسکرت کیا ہے اس طرح سہ لسانی فارمولے میں سنسکرت ایک کلاسیکی زبان ہوتے ہوئے درآئی تیسری زبان کوئی جدید یورپی زبان (عملاً انگریزی) رکھی گئی۔

سہ لسانی فارمولا چوں کہ وزرائے اعلیٰ کا متفقہ فیصلہ تھا اس لئے ہر ریاست اخلاقی طور پر اس کے نفاذ کی پابند تھی مگر یو۔پی نے اسے دو طرح مسخ کیا۔ ایک تو زبان اول کی حیثیت سے صرف علاقائی زبان ہندی کو قائم رکھا۔ اردو والے طلبہ کو زبان اول اور ذریعۂ تعلیم کی حیثیت سے اپنی مادری زبان کے مطالعے کی سہولت بحال نہیں کی۔ دوسرے اس فارمولے کو صرف جماعت ہشتم تک محدود رکھا، حالاں کہ ۱۹۶۳ء کے تعلیمی سال سے سہ لسانی فارمولے کے نفاذ کا جو سرکاری حکم نامہ جاری ہوا تھا اس کے الفاظ تھے "یہ اسکیم درجہ ششم سے تمام اسکولوں میں جولائی ۱۹۶۳ء سے نافذ کی جائے گی اور اس اسکیم کے تحت تین زبانوں کی تدریس بتدریج درجہ دہم تک جاری کی جائے گی۔ تینوں زبانوں میں باقاعدہ امتحان ہوگا اور پاس ہونے کے لئے وہی نمبر ہوں گے جو دوسرے مضامین کے لئے رکھے جائیں گے۔" اس جی۔ او کو افسران متعلقہ کے پاس بھیجتے ہوئے ڈائرکٹر تعلیمات نے اس پہلو پر بھی زور دیا تھا کہ سرکاری اور رابطہ کی زبانوں (ہندی اور انگریزی) کے ساتھ تیسری زبان کی تدریس قومی یک جہتی کے نقطۂ نظر سے لازمی قرار دی گئی ہے۔ اس طرح ہائی اسکول سطح پر اردو کو تیسری لازمی زبان کی بھی حیثیت نہیں دی گئی اور وہ اختیاری مضامین کے زمرے میں رہی۔

دوسرا اہم مسئلہ فیصلہ ایجوکیشن کمیشن کا تھا۔ زبان کی تدریس سے متعلق وزرائے اعلیٰ کی ۱۹۴۹ء اور ۱۹۶۱ء دونوں کانفرنسوں کی تجاویز کمیشن کے سامنے تھیں۔ ان تجاویز کی محرک سیاسی مصلحت اور ضرورت تھی لیکن ایجوکیشن کمیشن نے اس مسئلہ پر خالص علمی نقطۂ نظر سے بحث کرکے سہ لسانی فارمولے کو مندرجہ ذیل شکل میں نافذ کرنے کی سفارش کی۔ ایشور بھائی پٹیل کمیٹی نے بھی اس سفارش کی تائید کی:

۱۔ مادری زبان یا علاقائی زبان۔

۲۔ حکومت ہند کی سرکاری زبان یا رابطہ کی سرکاری زبان جب تک وہ جاری ہے۔

۳۔ ایک جدید ہندوستانی یا غیر ملکی زبان جو شق نمبر ۱ اور ۲ میں دی گئی ہو اور جو ذریعۂ تعلیم سے مختلف ہو۔

کمیشن کی تجویز کردہ سفارش کے مضمرات:

اپنے تجویز کردہ سہ لسانی فارمولے کے مضمرات سے بحث کرتے ہوئے ایجوکیشن کمیشن نے یہ بھی سفارش کی کہ ثانوی سطح پر تین زبانوں کا مطالعہ لازمی ہونا چاہئے نیز عمومی طور پر ہندی علاقوں میں یہ تین زبانیں ہندی، انگریزی اور کوئی جدید ہندوستانی زبان ہوگی۔ کلاسیکی زبانوں سے بحث کرتے ہوئے کمیشن نے خیال ظاہر کیا کہ وہ ان زبانوں کی اہمیت بالخصوص تعلیمی نظام میں سنسکرت کے خصوصی دعوے کو تسلیم کرتا ہے۔ تاہم کمیشن اس تجویز سے اتفاق نہیں کرتا کہ کلاسیکی زبانوں کو سہ لسانی فارمولے میں شامل کیا جائے۔

حکومت اتر پردیش اور یو۔پی بورڈ نے ایجوکیشن کمیشن اور ایشور بھائی پٹیل کمیشن کی ان سفارشات کو نہ صرف یہ کہ درخور اعتنا نہیں سمجھا بلکہ اپنی لسانی پالیسی اس طرح وضع کی اور بتدریج اس میں ایسی تبدیلیاں لائی گئیں کہ اردو کا دائرہ تنگ سے تنگ تر ہوتا گیا۔ ایک طرف اردو کے ساتھ انصاف کرنے اور اس کو جائز مقام دینے کے دعوے کیے جاتے ہیں دوسری طرف اس کی بیخ کنی کا سلسلہ جاری ہے۔ اس تشویش ناک صورت کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ ۱۹۷۵ء کے ہائی اسکول امتحان میں شامل ہونے والے طلبہ کی کل تعداد آٹھ لاکھ چھ ہزار آٹھ سو تہتر اور اردو مضمون لینے والے طلبہ کی تعداد دس ہزار آٹھ سو پچاسی تھی۔ ۱۹۸۰ء کے امتحان میں یہ تعداد علی الترتیب دس لاکھ بتیس ہزار چار سو پینتالیس اور چھ ہزار نو سو پچانوے تھی۔ گویا پانچ سال میں امتحان میں شامل ہونے والے طلبہ کی مجموعی تعداد میں ۲۸ فی صد کا اضافہ ہوا مگر اردو لینے والے طلبہ کی تعداد میں اس تناسب سے اضافہ کے بجائے کمی ہوئی اور وہ ۳۶ فی صد سے گھٹ کر ۰.۷ رہ گئی۔ اگر نئے نصابات میں مناسب تبدیلی نہ ہوئی تو یہ خلا وسیع تر ہوتا جائے گا۔

مسئلہ کا حل:

اس تفصیلی بحث کے پس منظر میں آئیے۔ اب اس بات پر غور کریں کہ اس مسئلہ کا حل کیا ہے۔ چند متبادل تجاویز درج ذیل ہیں:۔

(۱) صریح اور سامنے کا حل تو یہ ہے کہ یو۔پی بورڈ سہ لسانی فارمولے کو داخل نصاب کرے۔ اس کے لیے حکومت کو بورڈ کے لیے ہدایت جاری کرنی ہوگی۔ حکومت

[illegible] طور پر اپنے جیسا کہ کے مطابق جس کی صراحت اوپر کی جا چکی ہے سہ لسانی
[illegible] کو ہائی اسکول تک لاگو کرنے کی پابند ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے
[illegible] سہ لسانی فارمولے کا نفاذ کس شکل میں ہو۔ انصاف کا تقاضا تو یہ ہے کہ
سہ لسانی فارمولے کو اسی شکل میں نافذ کیا جائے جس کی سفارش ایجوکیشن
کمیشن اور دانشور رہنمائی پینل کمیشن نے ہندی علاقوں کے لیے کی ہو۔ یعنی :-

۱۔ علاقائی زبان ہندی یا مادری زبان۔
۲۔ سرکاری رابطہ کی دوسری زبان یعنی انگریزی۔
۳۔ جدید ہندوستانی زبانوں میں سے کوئی ایک زبان بشرطیکہ
تیسرا پہلے دی گئی ہو۔

اس طرح مادری زبان اور ذریعۂ تعلیم کی حیثیت سے اردو محفوظ ہو جائے گی اور اس کے ساتھ ابھی تک جو نا انصافی اور حق تلفی ہوتی رہی ہے اس کی تلافی ہو جائے گی۔ زبان اول کی تعیین میں ایجوکیشن کمیشن کی سفارش اور وزرائے اعلیٰ کی تجویز یکساں ہے۔ اترپردیش حکومت نے دھاندلی سے کام لے کر صرف ہندی کو زبان اول کا مقام دیا ہے۔ ابھی تک ہندی علاقائی زبان کی حیثیت رکھتی تھی۔ نئے نصاب کے ساتھ سکریٹری بورڈ نے اپنے سرکلر میں ہندی کو اترپردیش کی مادری زبان کہا ہے۔

(ب) اگر سہ لسانی فارمولے کی مندرجہ بالا شکل قابل قبول نہ ہو تو اس کی وہی شکل نافذ کی جائے جس میں وزرائے اعلیٰ نے اپنی کانفرنس ۱۹۶۱ء میں اسے منظور کیا تھا۔ یعنی :-

۱۔ علاقائی زبان یا مادری زبان اگر وہ علاقائی زبان سے مختلف ہو۔
۲۔ آٹھویں شیڈول کی کوئی زبان جو اوپر دی گئی ہو۔
۳۔ جدید یورپی زبانوں میں سے کوئی ایک۔

(ج) اگر حکومت اور یو۔پی بورڈ اپنی ہٹ دھرمی پر قائم رہتے ہیں اور سہ لسانی فارمولے کا نفاذ ہائی اسکول درجات میں نہیں ہوتا تو یو۔پی بورڈ کو کم از کم ایسی صورت پیدا کر دینی چاہیے کہ اختیاری مضمون کی حیثیت اردو لینے کی راہ میں جو رکاوٹ ہے وہ دور کر دی جائے۔ اس کی صورت یہ ہے کہ بجائے ایک اختیاری مضمون کے دو اختیاری مضامین لینے کی اجازت اس سہولت کے

[illegible] کر لائبریری گروپ کے علاوہ بقیہ سبھی آٹھ گروپوں سے [illegible] اپنے مخصوص گروپ سے اور ایک مضمون لائبریری گروپ سے منتخب [illegible] کرنا اس لیے ضروری ہے کہ لائبریری گروپ کے علاوہ کسی دوسرے گروپ میں زبانیں نہیں رکھی گئیں۔ بالفاظ دیگر نئے نصابات کے نفاذ سے پہلے جو سہولت حاصل تھی وہ بحال رہے۔

ان تجاویز میں سے کسی بھی تجویز کو قبول کرنے میں ایک مضمون کا اضافہ ہوگا یعنی نصاب میں سات کے بجائے آٹھ مضامین ہو جائیں گے لیکن بورڈ کے ذریعہ صرف سات مضامین میں امتحان ہوگا کیونکہ نئے نصاب میں نمبر ۶ پر مندرجہ مضمون میں داخلی امتحان ہوگا اس کے لیے دانشور رہنمائی پینل کمیشن میں جواز موجود ہے۔ کمیشن نے اپنے مجوزہ نصاب کے نیچے دیے ہوئے ایک نوٹ میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ ایجوکیشن بورڈ کے امتحان میں مضامین کی تعداد سات تک ہو سکتی ہے۔

معلوم نہیں اردو والے اس مسئلہ کی اہمیت اور نزاکت کو کس حد تک محسوس کرتے ہیں۔ ثانوی سطح پر نئے نصابات میں اردو کے ساتھ جو ناانصافی کی گئی ہے اگر اس کے تدارک کے لیے پرزور جد و جہد نہ کی گئی تو اردو میڈیم کے مسئلہ کی طرح یہ مسئلہ بھی کھٹائی میں پڑ جائے گا۔ ہمیں اپنی پوری قوت سے حکومت اترپردیش اور یو۔پی بورڈ پر دباؤ ڈالنا چاہیے کہ وہ ہمارے دو جائز مطالبات قبول کر لے:

۱۔ سہ لسانی فارمولے کا نفاذ ایجوکیشن کمیشن اور دانشور رہنمائی پینل کمیشن کی سفارش یا وزرائے اعلیٰ کی کانفرنس ۱۹۶۱ء کی متفقہ تجویز کے مطابق کیا جائے۔

۲۔ ہائی اسکول درجات میں اردو میڈیم سے ذریعۂ تعلیم اور امتحان دینے کی سہولت بحال کی جائے۔

اردو کے دانشور، شاعر، ادیب، نقاد، صحافی اور دیگر خدمت گزار خاص طور پر اس مسئلہ کی طرف متوجہ ہوں اور اعلیٰ سطحوں پر ان مطالبات کو منوانے کی خاطر اپنے تعلقات اور اثرات کو کام میں لائیں ورنہ انجام یہ ہوگا:

لمحات نے غفلت کی صدیوں نے سزا پائی

زبیر رضوی

نہ اپنے زخم گنے ہیں نہ پٹیاں ہم نے
بڑے غرور سے جھیلی ہیں سختیاں ہم نے

یہ کس نے تازہ ہواؤں کے پر کتر ڈالے
بڑے یقین سے کھولی تھیں کھڑکیاں ہم نے

نئے مکانوں میں ہجرت کے لوٹتے ہیں مزے
اجاڑ دی ہیں پرانی حویلیاں ہم نے

وہ جن پہ ہم نے دعائے وصال لکھی تھی
کہیں نہ دیکھیں وہ پھولوں کی پتیاں ہم نے

یہ کون موڑ ہے لوٹا دیئے حسینوں کو
نظر کے تیر نگاہوں کی بجلیاں ہم نے

اب ان کے گھر میں کوئی آئینہ نہیں ملتا
وہ جن کے چہروں پہ دیکھیں تھیں سرخیاں ہم نے

ہم اپنے دور کی تازہ حکایتیں لکھیں
پرانے دور کی پڑھ لیں کہانیاں ہم نے

زبیر چھوڑ کے اب رام پور آ جاؤ
اداس دیکھی ہیں دلی کی لڑکیاں ہم نے

ہر اک چہرے پہ حیرانی لکھی تھی
شکست دل کی ارزانی لکھی تھی

سفیر شب نے سورج کے نگر میں
سیہ راتوں کی ویرانی لکھی تھی

گلوں کی پتیوں پر تتلیوں نے
حدیث چاک دامانی لکھی تھی

لڑکپن سے ہمارے نام یارو
بہار دل کی سلطانی لکھی تھی

ہمارے گھر کے آنگن میں سحر دم
پرندوں کی ثنا خوانی لکھی تھی

تم ان نمناک آنکھوں میں نہ جھانکو
کہ اس دریا میں طغیانی لکھی تھی

ثمر آوروں کے میرے نام اس نے
درختوں کی نگہبانی لکھی تھی

زبیر اس زندگی کی کربلا میں
یزیدوں کی فراوانی لکھی تھی

غزل

زیب غوری

دھنک بناتی پہاڑی چشمے کی دھار دیکھو
یہاں سے، وادی میں بستیوں کا حصار دیکھو

اذاں کی آواز گونج اٹھی ہے پتھروں میں
فضائے خوابیدہ کا اترتا خمار دیکھو

سنو کہ خوشبوئیں اس کی توصیف کر رہی ہیں
گلوں کے رنگوں میں حمد پروردگار دیکھو

بلند کہسار غرق ہیں اس کی عظمتوں میں
زمیں پہ گرتا ہے سجدے میں آبشار دیکھو

کھڑے ہیں گم سم سکوت میں پیڑ اس کے آگے
بچھا ہوا اس کی راہ میں سبزہ زار دیکھو

ہوائیں دم کر رہی ہیں پانی پہ اسم اس کا
رواں دواں پتھروں پہ ہے جوئبار دیکھو

کنار دریا ہیں محو تسبیح سنگ ریزے
نہ عجز کی حد نہ کچھ ثنا کا شمار دیکھو

طیور ادھر اور ادھر چراگاہیں مست و بے خود
عجیب سا ایک حال بے اختیار دیکھو

ہے منکشف اس کی حریت میں خیال اس کا
نواحِ دل میں سکوتِ بے برگ و بار دیکھو
ابھرتا جاتا ہے دھند سے رفتہ رفتہ منظر
دھوئیں کے حلقے میں شعلۂ کہسار دیکھو
کھلے ہوئے منظروں کے پس منظروں میں جا کر
ہٹا کے ایک ایک پردے کو حسن زار دیکھو
کبھی چٹانوں کے شانے پر بڑھ کے ہاتھ رکھو
کبھی جھکا کر کوئی ہری شاخسار دیکھو
کوئی تو ہے اس زمیں سے آسماں کو نسبت
کہاں پہ ٹوٹا ہے رشتۂ کوہسار دیکھو
سنو کہ لشکر سوار جیسے اتر رہے ہوں
نشیب میں گرتے پتھروں کا غبار دیکھو
خموش چٹانوں میں ازل کے نشان ڈھونڈھو
بچا ہوا کوئی نقشِ پا پائیدار دیکھو
ٹکا ہو تختِ فلک انھیں چوٹیوں پہ جیسے
ستارے کھو جائیں سارے جن میں وہ غار دیکھو
کسی نے نادر نگینے سے جڑ دیئے ہوں جیسے
سبک پہاڑوں کی چوٹیوں کا سنگھار دیکھو
شجر شجر پور پور مہندی رچی ہوئی سی
ہتھیلیوں پر سحر کے نقش و نگار دیکھو
ہوا میں بادام کے شگوفوں کی تازگی ہے
سفید خیمے قطار اندر قطار دیکھو
پہاڑی جھرنے پہ وہ نہاتا پری وشوں کا
وہ تتلیوں کی صفوں میں اک انتشار دیکھو

وہ جیسے پانی کے بلبلوں پر کبھی [illegible]
ندی میں شفاف پتھروں کا ابھار دیکھو
عقاب اپنے پروں کو تولے اتر رہا ہے
ہے کون اس آسماں کی زد پر شکار دیکھو
دکھائی دیتا ہے دوسرا ہی فلک یہاں کا
گھنا گھنا سایہ دار جیسے چنار دیکھو
سفید ہنس آب دار پانی میں تیرتے ہیں
صراحی سے ساگر دلوں میں وقار دیکھو
نہ دن سے دن ہے نہ ظلمت سی رات ہے یہاں کی
ملے جو فرصت تو رنگ لیل و نہار دیکھو
کہاں یہ آلودہ خوشبو میں آ کے بس گئی ہیں
شفق کے دامن میں زعفراں کا دیار دیکھو
مجھے اکیلے ہی سیر وادی کو تھا نکلنا
اب اس کو دیکھو کہ منتظر کوہسار دیکھو
پہاڑ جیسے کہ پائے افلاک درمیاں ہے
ملے گی آ کر یہاں نہ جائے فرار دیکھو
جدھر سے گزرو کھلے گلابوں کی روشنی ہے
چمن میں دیکھو کہ راستوں پر بہار دیکھو
انار کی شاخ پر بندھا کوئی نقش حب کا
چھپا ہوا سینے میں کوئی خط یار دیکھو
جھکی ترازو میں تلتے سونے کی سیب روشن
کھلے تو یہاں کسی کو مصروف کار دیکھو
ہوا کے سینے پہ بوجھ سا اک گل و ثمر کا
وہ ان کے ہاتھوں سے چھوٹ جائیں انار دیکھو

نئے نئے پھول اور بھی کچھ کھلے ملیں گے
پلٹ کے چلنے میں جو سر رہ گزار دیکھو
کہیں ہواؤں میں ابر پارے رکے ہوئے سے
کہیں ڈھلانوں پہ ٹھہری ہرنوں کی ڈار دیکھو
یہ گھٹاؤں نے ساری وادی کو ڈھک لیا ہے
کس آئینے میں کھلی ہوئی زلف یار دیکھو
فلک ہے طوفان برق و بارش سے پارہ پارہ
وہ عجب خیمہ سی لرزش دیودار دیکھو
گھن کی اک دھند سی ابھی تک ہے آنگنوں پر
برس کے کھلتا ہوا وہ ابر بہار دیکھو
پہاڑوں کے رنگ ہلکے ہوتے چلے گئے ہیں
وہ دور افق دھندلا دھندلا سا کچھ غبار دیکھو
کہیں پہ تو سلسلہ پہاڑوں کا ختم ہوگا
مگر یہ اشکوں کا موجۂ بے کنار دیکھو
صریر خامہ سی لوح دل سے ابھر رہی ہے
چٹانوں پر یہ نگارش شاخسار دیکھو
زباں حیرت سے گنگ سی ہو کے رہ گئی ہے
نگہ پہ منظر سخن پہ لفظوں کا بار دیکھو

گھنے درختوں کے جھنڈ میں شام ہو چکی ہے
کھلی زمینوں پہ بکھرے سونے کے تار دیکھو
کہیں کسی کنج میں گلابوں کے شام ڈوبے
نہ آنے والے کسی کا پھر انتظار دیکھو
جلوس خورشید کا ادھر سے ابھی گیا ہے
زمیں پہ ٹوٹے پڑے ہیں پھولوں کے ہار دیکھو
نہ ان کا کوئی بھروسہ ہے اور نہ بادلوں کا
اٹھو کہ پڑنے لگی ہے ہلکی پھوار دیکھو
ورق ورق داستاں ہے ٹوٹے ہوئے دلوں کی
اٹھا کے مٹی سے کوئی برگ و بہار دیکھو
سیاہ راتوں میں ہجر کی آنکھ بند کر کے
لہو کے دریا میں جلتے بجھتے شرار دیکھو
یہ خواب ہے یا کوئی شب ماہ کا فسوں ہے
دیئے چمکتے ہوئے سر شاخسار دیکھو
بکھر رہا ہے ہواؤں میں زیب حسن سارا
نہ ہو تو تم ہی یہ نقش دل میں اتار دیکھو

آصف فرخی

آہستہ سے بڑبڑانے لگی۔ "یار کچھ سنتے ہی کر نہیں"۔ اس نے منہ
بڑ کر ہوا سو ہوا تو پہلا ڈھیلا پن بہت سے آپ ہی آپ بڑبڑانے جیسے وہ پلنگ
سے ٹیک لگا کر لیٹ گیا۔ کیا بات ہے، بیٹھے بیٹھے وہ بڑبڑانے لگا۔ یار کچھ کرنا چاہیے
ہونے لگا جائے ..... مگر کیا؟ بڑی دیر سے وہ سوچ رہا تھا مگر اس سوال
کا جواب نہیں مل رہا تھا۔ کچھ کرنا چاہیے ..... کچھ تو ..... آخر کچھ نہ کچھ
تو کرنے کو ہوگا، کام کے اتنے مواقع ہیں، آپ اخبارات پڑھ ڈالو سوچیں بہت
کچھ کیا جا سکتا ہے۔ مگر کس طرح؟ خیال اور عمل کے درمیان گہری کھائی کو کیسے
پاٹا جائے؟ مشکل تو یہ ہے کہ جب مرا ہاتھ لگاؤ اس میں کوئی نہ کوئی پیچیدگی
نکل آتی ہے۔ اینٹ بھی لگانا چاہو تو ساری کی ساری عمارت گرنے کو، دیوار سر پر
آن پڑنے کو تیار ..... لعنت ہے، وہ جھلا رہا تھا۔ کچھ کرو تو مصیبت، نہ
کرو تو یوں ہاتھ پر ہاتھ دھرے خالی بھی تو نہیں بیٹھا جا سکتا۔ اس نے
ٹانگیں اوپر کر لیں۔ پھر کیا کروں؟ وہ ادھر ادھر نظریں دوڑانے لگا کہ شاید
کوئی بات سوجھ جائے۔ فرش پر سگریٹوں کی راکھ بکھری تھی، چھت سے
رنگ سکڑ کر پلاستر جھڑ رہا تھا۔ کمرے کی دیواریں [illegible]
جاتی تھیں۔ الماری پر کتابوں کی تہہ در تہہ گرد جمی تھی، وہ بے ترتیب
کتابیں گری پڑی تھیں [illegible] ..... وہ اٹھنے کو
نیت کرنے لگا [illegible]

گرتے ہوئے [illegible] بجلی کیوں نہیں ہے؟ وہ بستر پر نیم دراز ہو گیا
تھا کہ اگر اس کو چھپا بھی لو تو ..... جونہی میرا ہاتھ کاغذ میں رنگین پرندوں کی
طرح پھڑپھڑانے لگیں۔ ریت سے اٹے، پیلے ورق خزاں میں ٹوٹے پتوں
کی طرح اڑ رہے ہیں ..... ان کو چھوڑو، کچھ اور کرتے ہیں ..... کچھ اور
..... کیا ہو؟ [illegible] ..... کچھ کرنا چاہیے ..... [illegible]
میں مٹھیاں بھنچ گئیں اور سارا جسم [illegible]
ہاتھ چلانے لگا۔ کوئی کام، کوئی چیز ..... ٹھوس۔ بالکل واضح، کنکریٹ
..... ناآسودہ لگن کا چابک [illegible] ذہن پہاڑی چشمہ بن کر [illegible] سر
پر بہہ رہا ہے دریا کی طرح، اس پتھر سے اس پتھر پر اچھلتا ہوا شور کے
پانچ پنڈلیوں تک چڑھ جائے دریا، ذہن ..... اور وہ وقت زخمی سانپ کی
طرح پیٹ کے بل گھسٹتا رینگتا، کمرے میں پھرتا تھا، چاروں طرف اس کے
سرخ نشان ابھرنے لگتے تھے، زخمی سانپ، خالی وقت ..... وہ ایک
چیز دیکھا، خیال آیا مگر کوئی بات دل کو لگی نہیں ..... اس میں بہت [illegible]
[illegible] نہیں پڑے، بہادر بھی کوئی ایسا کام ہو جس [illegible]
ہو کر ہاتھ اٹھائے کام کیا ہو۔ وہ لیٹ گیا۔ ہونٹ کپکپانے لگے، [illegible]
جسم سست پڑ گیا۔ اسے پھر [illegible] اس سے بہتر ہو کر کوئی [illegible]
[illegible] جائے، کچھ ہوگا تو سہی۔ [illegible] ..... [illegible]

[illegible] اور [illegible] نے ٹی وی جہاں [illegible] کے پروگرام چھپتے تھے۔ اس کی نظریں پروگراموں کے ناموں اور ان کے وقت پر تیز تیز دوڑنے لگیں۔ ..... آغاز نشریات، بسم اللہ، مذہبی پروگرام، تعلیمی نشریات، قوم سے خطاب، خصوصی رپورٹ، خبریں، تبصرہ ...... لاحول ہے، اس نے اخبار پٹخ دیا۔ اوپر والوں کی ہدایات نے ٹی وی ریڈیو کا بھی بیڑا غرق کر دیا۔ بوگس، فضول ..... اس نے سر ٹکا لیا اور چھت کو گھورنے لگا۔ کہیں سے پانی ٹپکنے کی آواز آ رہی تھی۔ غسل خانے میں نل کھلا رہ گیا ہوگا۔ اب کون اٹھے، اٹھ کے جائے، بند کرے ..... اس نے اکتا کر پھر اخبار اٹھا لیا۔ اخبار کے لمبے لمبے ورقوں کو جھٹکا اور سرخیوں پر نظر دوڑائی ..... مملکت چاڈ میں فوجی مداخلت کا اندیشہ، ٹیرا ڈیل فیوگو میں ہلاکت خیز زلزلہ ...... یہ ہمارے یہاں کی خبروں میں اتنی دور کے ڈھول کیوں بجتے ہیں؟ اس نے ورق الٹا۔ اندرون ملک کی خبریں ..... دن دہاڑے ٹھگ لیا، لڑکی کنویں میں کود گئی، بہن کے آشنا کو کلہاڑی سے مار ڈالا ..... وہی چھوٹے چھوٹے قصبوں کے جرائم ..... ایک جیسی خبریں، ایک جیسے نام ..... اسے ان قصبوں کے بارے میں بس اتنا معلوم تھا کہ یہ وہ جگہیں ہیں جہاں کے بارے میں ایسی خبریں چھپتی ہیں، مگر ان پر اب کوئی چونکتا بھی نہیں۔ فلم آئی کوئی ڈھنگ کی؟ اس نے فلمی صفحہ نکال لیا۔ کوئی فلم نا دیکھی جائے؟ مگر کون سی؟ دیسی مال میں وہی گھٹیا کردار، اسٹاک سچوئیشنز سب سالی گھسی پٹی فارمولا پروڈکشنز ..... اور انگریزی کو اس بری طرح سنسر کر دیتے ہیں کہ سر پیر ہی سمجھ میں نہیں آتا۔ ادھوری فلمیں، بے اعتبار خبریں، سب واہیات۔ اس نے تکیہ اٹھا کر سر کے نیچے رکھ لیا۔ ایسا کریں کسی یار دوست کو ٹیلیفون کر ڈالیں ..... مگر کس کو، اور بات بھی کیا کروں؟ کوئی تھیٹر یا ثقافتی پروگرام کا تو یہاں دستور ہی نہیں ہے، کیوں نہ کسی کے گھر جایا جائے؟ گپ شپ میں اچھا وقت گزر جائے گا اور دوسروں کا حال دیکھ کر ڈھارس بھی ہو جاتی ہے۔ لیکن اگر گھر پر نہ ملے تو ..... چھوڑو، کسے فرصت ہے، سب سالے اپنے اپنے دھندوں میں پڑے ہوئے ہیں، کیریئر بنا رہے

[illegible] کی روشنی اچانک مدھم پڑنے لگی، بجلی [illegible] کم آ رہا ہوگا۔ یہ بہت مصیبت ہے، سارے اپلائنسز لو وولٹ کرنٹ سے خارت ہوتے جا رہے ہیں، مگر ایک اپلائنسز پر ہی کیا منحصر ہے ...... کچھ کر ہی نہیں سکتے۔ پھر اسے خیال آیا چھوڑ یار سو جاتے ہیں۔ تب وہ اکٹھا ہوئے اور سر جوڑ کر بیٹھے اور تعداد میں وہ کتنے تھے یہ کسی کو نہیں معلوم؛ بعض کہتے ہیں کہ وہ تین تھے چوتھا ان کا کتا، اور بعض کہتے ہیں کہ پانچ تھے چھٹا ان کا کتا، اور بعض یہ بھی کہتے ہیں کہ سات تھے اور آٹھواں ان کا کتا اور ان کی اصل گنتی کو صرف ان کا پروردگار جانتا ہے۔ یہ تو وہ سر جوڑ کر بیٹھے اور باہم صلاح مشورہ کرنے لگے کہ کرنا کیا چاہیے۔ ان میں سے ایک جس کا نام مقصلینان تھا، کہنے لگا "یار میں تو بور ہو گیا۔"

کشفوطط نے جواب دیا "بوریت کی بھی ایک ہی!"

"منہ کا مزہ خراب ہو گیا۔ سگریٹ ہے کسی کے پاس؟" تملیخا بولا۔

کشفوطط نے سگریٹ کا ڈبہ نکال کر اس کے ہاتھ میں پکڑا دیا اور دوسری جیب میں ماچس ڈھونڈنے لگا۔

سگریٹ کا کش لے کر دھواں چھوڑتے ہوئے تملیخا بولا "یارو، اب کیا کریں؟"

ذونواس بھی گردن ہلانے لگا "بات بنتی نظر نہیں آتی۔"

سلیطوس پرجوش لہجے میں بول اٹھا "ہمیں احتجاج کرنا چاہیے .....؟"

"تمہاری رگ سیاست پھر پھڑکنے لگی؟ بھائی میرے، دھر لیے جاؤ گے اور کوئی ضمانت کرانے والا نہیں ملے گا" کشفوطط کہنے لگا۔

"میں تو یہ سوچ رہا ہوں کہ ہم یہ پہاڑ سے دن کاٹیں گے کیسے؟" مقصلینان نے پوچھا۔

"یارو ہمارا مسئلہ وقت گزارنا نہیں بلکہ [illegible]" ذونواس نے لقمہ دیا۔ کشفوطط چڑ گیا "بھائی تو فلسفے کی [illegible]
[illegible]

"[illegible] بہت [illegible]" سلیطوس نے [illegible] سانس بھری۔

اور وہ تھے کون یہ بھی نہیں معلوم۔ کچھ لوگ کہتے ہیں کہ اہلِ روم تھے اور ان کا غار بھی ارضِ روم میں ہے، کچھ کا خیال ہے کہ حضرت عیسیٰؑ کے دین میں سے تھے اور ان کا غار ملکِ شام میں واقع ہے اور ایک کتاب میں لکھا ہے کہ روایت ہے کہ زمانہ ان کا حضرت مسیحؑ کے زمانے سے قبل کا تھا۔

"مجھ لوگ بہ سبب ہمارے عقیدے کہ ہم پر زمین تنگ ہو گئی"

تملیخا کہنے لگا اور سب کو یوں لگا کہ اس کی آواز گہرے غاروں سے آ رہی ہو۔

تب کشفوطط دوزانو ہو کر بیٹھا اور گویا ہوا "عزیزو جان لینا چاہیے کہ بادشاہ دقیانوس شرک کا مرتکب ہوا اور اپنے تئیں شبیہِ خداوند ٹھہرایا اور خلق کو مجبور کیا کہ اسے سجدہ کرے، اور عزیزو ہم نے اسے سجدہ کرنے سے انکار کیا کہ بے شک وہ ہمارے سجدے کے لائق نہ تھا۔"

پھر مقسلمینا نے کہا "ہم عاجز ہوئے۔ کب تک یوں تدبیر اور حیلہ کرتے رہیں گے؟"

سلیطوس اٹھ کھڑا ہوا اور دہرانے لگا "ایک یہ ہماری قوم کے لوگ جنہوں نے معبودِ حقیقی کے سوا دوسرے معبود اختیار کر رکھے ہیں۔ تو جو شخص خدا پر جھوٹا بہتان باندھے اس سے بڑھ کر ظالم اور کون ہے"

تملیخا بول اٹھا "ہمارا پروردگار تو وہی ہے جو آسمانوں کا اور زمین کا رب ہے، ہم اس کے سوا اپنی حاجت روائی کے لیے کسی دوسرے معبود کو پکارنے والے نہیں۔ اگر ہم ایسا کریں تو ہم نے بڑی بے جا بات کی۔ ہم باطل کی خدمت تو نہ کریں گے۔"

ذونواس کہنے لگا "جب ہم نے [illegible] لوگوں سے اور خدا کے سوا جن معبودوں کی پرستش کرتے ہیں [illegible] سے کنارہ کشی کر لی تو چلو [illegible] غار میں چل [illegible] تمہارا پروردگار اپنی رحمت کا سایہ تم پر پھیلا دے گا اور تمہارے [illegible] سہولت کے سامان

وہ [illegible] مقسلمینا [illegible] ہاتھ اٹھ گئے "اے ہمارے پروردگار اور دلوں کا حال جاننے والے اور حاجت پر [illegible] سننے والے ہمارے نیک ارادوں کی کامیابی کے سامان مہیا کر اور ہم پر اپنی جناب سے رحمت نازل فرما۔"

اور تملیخا نے سگریٹ رگڑ کر بجھا دیا "میری ساتو تو چپ چاپ اپنی لمبی تان کر سو رہی۔"

تب وہ سونے کی نیت سے اٹھے اور زینے کی جانب چل دیئے

اس نے اپنے آپ کو بستر پر گرا دیا اور جسم ڈھیلا چھوڑ دیا۔ اس کے ہونٹ کپکپا رہے ہیں، منہ پھیل رہا ہے، جسم سستا رہا ہے۔ وہ جماہی لے رہا ہے۔ اس پر نیند چھائی جا رہی ہے۔ اونگھتا دماغ دھیرے دھیرے نیند کے دھندلکے میں گم ہوا جا رہا ہے جیسے گاؤں کے چھٹ پٹے میں ایک ایک کھڑکی میں گل ہوتے چراغ۔ اندھیرا نیند کی نرم چادر پھیلانے لگتا ہے۔ مگر اس پرسکون ہمواری کو ایک احساس رہ رہ کے چیرتا ہے کہ سونے کے بجائے کچھ کیا ہوتا۔ خیال آتا ہے کہ اٹھ جاؤں تھوڑا سا کام اور کر لوں پھر آرام سے لیٹوں گا۔ تو اٹھ جانا چاہیے۔ ایک منٹ اور، پھر اٹھتا ہوں۔ بس ابھی اٹھتا ہوں، ذرا سی دیر اور سہی.....وہ اٹھنے کی ہمت کرتا ہے اور بس اٹھتے اٹھتے رہ جاتا ہے۔ سوچتا ہے یار بہت کاہلی اور غفلت ہو گئی، مگر پھر خیال آتا ہے ہونا ہوانا کچھ ہے نہیں، جان بے کار تعب میں کیوں پڑے اور حاصل کچھ نہیں۔ اٹھ کر کیا کرے گا، دنیا کیا ہے۔

آنکھیں پھر مندنے لگتی ہیں۔ چلتے چلتے انہیں جب دور روشنی ہوئی تو وہ ایک پہاڑ کے درے میں جا گھسے اور ایک غار تلاش کیا اور سوچا کہ یہاں ذرا دم لینا چاہیے کہ ماندگی راہ کی رفع ہو اور سلیطوس نے تملیخا سے کہا ہوشیار رہنا، کہیں ایسا نہ ہو ہم غافل ہو جائیں اور ہم پہ خبرداری لازم ہے اور تملیخا نے کہا اچھا۔ یہ کہہ کر [illegible] ایک چٹان سے ٹیک [illegible] کی کسل مندی اتر جائے اور اس کو جھپکی آ گئی۔ اس کا بدن [illegible] کی

ہیئت میں دہشت چھا رہی ہے۔ [illegible] آنکھیں کھولے
رہا ہیں، جہاں جہاں پہرہ ہیں، جہاں جہاں اگر کہیں [illegible] ہے۔ اس
پر نیند کا نشہ طاری ہے۔ سپاہی پلنگ پر، اس کو نیند اچھی بھاتی ہو
کھڑکی کا الارم بج رہا ہے۔ خود گھڑی کے الارم [illegible] پہنچا ہے۔
ارے میں تو سو گیا، وہ حیران ہو جاتا ہے۔ کمال ہے۔ [illegible]
اور میں کپڑے بدلے بغیر [illegible] ہی سو گیا۔ اب اٹھ جانا چاہئے۔
ایسا سمجھ کے پہلے نیند کا پھر مزہ حاصل کر لیجئے کہ آنکھیں بند
لیتا ہے۔ اور سلیپر ان کے سرہانے میں کہیں کر دیتی کروٹ لے اور وہ
سر کے نیچے ہاتھ نکال کر تکیہ ہی [illegible] جو گھڑی کا الارم بند کر
دی اور اس نے دیکھا کہ [illegible] ہے۔ "یار ابھی سے سو گئے"
اس [illegible] اور [illegible] چہرے پر کپڑوں کے جانے [illegible]
نہیں کرتی چیز [illegible]۔ اس نے [illegible]
بدل گئی۔ وہ [illegible] رہا ہے۔ اٹھنے کے خیال سے [illegible]
لگتی ہے۔ [illegible] بستر
چھوڑنے کو جی نہیں چاہتا [illegible]
نکل گیا ہے۔ [illegible]
[illegible] وہ
چاہتا ہے کہ گھڑی کا بند کر دے، وہ [illegible] شور بار بار
جاتے مگر ہاتھ نہیں اٹھتا۔ خود ہی اٹھ جاؤ، مگر پھر بھی مزا چل پڑے گا
...... دری تیار ہو، دفتر جا کر [illegible]
[illegible] اور گھر آتے آتے وہی تھکن [illegible]
اور گستاخی کر تھکن اور یکسانیت کا [illegible] لگ گیا ہے،
اور نیند کی گرم آغوش میں [illegible]۔ وہ حالت میں ڈوب جاتا ہے۔ [illegible]
اندر سے ایسا گرم اور اندھیرا ہے جیسے گہرا غار۔

تب سے وہ غار میں صدیوں کی نیند سوتے ہیں اور ایسے
غافل ہیں کہ مطلق خبر نہیں کہ کون زمانہ بیت گیا اور دھوپ جب نکلتی
ہے تو [illegible] ہے
ڈاکٹر جان بچانے سے ہاتھ کھو بیٹھے ہیں ان کا کھیل کی طرح کر
اس سے بھاگ جاتے ہیں اور [illegible] کرتے ہیں کہ وہ سوتے ہیں
نقشہ میں کا آنکھ کھلی ہے وہ سب ان کا کتا قطمیر۔ اور سوتے سوتے
اچانک نیند چونک پڑا۔ اس نے دیکھا اندھیرا ہے اور کیا بس
کیا [illegible] باقی ہے تو دل میں کہا اب تو سوتے ہیں [illegible]
گیا تو پھر جاگیں گے اور سب [illegible] ہے اور اس گنتی کو بھلا کے
جو ہماری نسلوں کی [illegible] ہے۔ یہ کہہ کر کروٹ لی اور سو گیا۔

غزلیں

مظفر حنفی

ہمارے ساتھ کا ہنس اڑ گیا درختوں پر
چلیں کہ شام کا میلہ لگا درختوں پر

ستارۂ سحری کا جھگر مگر کرنا
وہ چاندنی کا کھنک ناچنا درختوں پر

غزل سنائی مجھے موج موج دریا نے
ہوا نے میرا قصیدہ پڑھا درختوں پر

تلاش کرتے رہے ڈال ڈال پر جگنو
کہیں بھی رات کا پنچھی نہ تھا درختوں پر

ہمارا جاگنا چیتوں کی چھپاہٹ سے
وہ دھند، جیسے ابوالہول سا درختوں پر

ہر ایک شاخ ثمر بار جھول جھول گئی
یہی خطا ہے تو آرے چلا درختوں پر

ہر اک پرند مظفر گلو بریدہ ہے
ہر ایک برگ لرزتا ہوا درختوں پر

سورج ڈوبا کالی کالی رات ہوئی
پھر دل دہلا دینے والی رات ہوئی

آسماں پر چاند کٹورہ باج رہا
تاج محل میں جالی جالی رات ہوئی

رات کی رانی دھوپ سکھانے پھیل گئی
اب چھلکے گی ڈالی ڈالی رات ہوئی

سیج سجا کا پیڑوں سے آنچ کھلتی ہے
ترل ترل بہتی ہے نالی رات ہوئی

ایک تھا راجہ سات رانیاں ساتوں بانجھ
بچہ لوگ بجاؤ تالی رات ہوئی

تال کنارے نیم تلے اس کٹیا میں
سترہ سالہ بھولی بھالی رات ہوئی

جاگو نکلے پہ پان کھلانے ساجن کو
اے مدماتی اے متوالی رات ہوئی

غزلیں

مظفر حنفی

وہ یاد آئے تو جی سے دعا نکلتی تھی
ہر ایک زخم سے ٹھنڈی ہوا نکلتی تھی

تری تلاش میں کیا کیا نہ مرحلے آئے
ہر ایک راہ کہیں اور جا نکلتی تھی

ملا جو سایہ تو دیوار آ پڑی سر پر
جہاں کھلا تھا کوئی در بلا نکلتی ہے

تمام ناخن تدبیر ٹوٹ ٹوٹ گئے
مگر جناب وہ عقدہ کشا نکلتی تھی

شکستہ ناؤ کی پرسش کو ایک ساحل پر
کبھی کبھار کوئی موج آ نکلتی تھی

وہ التفات کہ غالب کا شعر دہرا کر
ہر اک نگاہ، نگہہ سے صدا نکلتی تھی

قدم قدم پہ مظفر کھڑے تھے کوہ ندا
ہر اک در دریچے سے اس کی صدا نکلتی تھی

اور کچھ دور پر تان کر دھوپ میں
سایہ کرنے لگا ہے سفر دھوپ میں

میں مسافر نوازوں کا مارا ہوا
بیج بوتا رہا عمر بھر دھوپ میں

ایک دیوار پر چھائیاں کھا گئی
ہم بھٹکتے رہے عمر بھر دھوپ میں

اس نے اپنے لئے چاندنی کھینچ لی
اور مجھ سے کہا عیش کر دھوپ میں

اڑنا ہے یا گھر خود ہی کھل جائے گا
ہم نے رکھ دی متاع ہنر دھوپ میں

سربلندی بگولوں کی قسمت میں ہے
یا سرافراز ہوں گے شجر دھوپ میں

ہم کہ سورج زمیں سے اگاتے رہے
آخرش جل گئے بال و پر دھوپ میں

ایک دریا تھا، بہتا رہا سامنے
تشنگی کا نہ آیا ثمر دھوپ میں

اے مظفر یہ مقطع بدلنا ہے
بس اسی آنچ کی تھی کسر دھوپ میں

توصیف تبسم

آنسو کو ترجمانِ غمِ دل کہا نہ جائے
وہ حال ہے کہ اس کے مقابل کہا نہ جائے

ہر موجِ غم میں کیف محیطِ حزن کہاں
ہر سینہ زن کو درد کا ساحل کہا نہ جائے

آنکھوں میں یوں بسی ہیں سفر کی رفاقتیں
پوچھے کوئی تو کچھ سرِ منزل کہا نہ جائے

جاں میں اتر گئی ہے درختوں کی سائیں سائیں
تنہا ہوں میں کہ بزم میں شامل کہا نہ جائے

کہنے کو خد و خال نظر آشنا سے ہیں
ہے آئینے میں کون مقابل کہا نہ جائے

یاں رنگِ گل اسیر بدلتی رتوں کا ہے
کیوں بوئے گل کو پابہ سلاسل کہا نہ جائے

توصیف موجِ درد ڈبوتی ہے بار بار
تم سے تو کچھ بھی صورتِ ساحل کہا نہ جائے

آئینہ ملتا تو شاید نظر آتے خود کو
اب وہ حیرت ہے کہ پہروں نہیں پاتے خود کو

آشنا لوگ جو انجامِ سفر سے ہوتے
صورتِ نقشِ قدم آپ مٹاتے خود کو

ایک دنیا کو گرفتارِ غمِ جاں دیکھا
یوں نہ ہوتا تو تماشا نظر آتے خود کو

آئینہ رنگ کا سیلاب ہے پایاب بہت
آنکھ ملتی تو یہ منظر بھی دکھاتے خود کو

اب یہ دیکھو کہ نہیں راہ نہیں منزل ہیں
عمر بھر دیکھ چکے ٹھوکریں کھاتے خود کو

آسماں شب کو کھلے دشت پہ جھک آتا ہے
خوشبو اڑتی ہے کہ صحرا ہیں بلاتے خود کو

کیا عجب کوئی کرن ہم سفرِ خواب ملے
تا سحر لے کے چلیں نیند کے ماتے خود کو

توصیف تبسم

بے روئے آج آنکھ کی سرخی فزوں ہوئی
اے موجِ درد کون سی تصویر خوں ہوئی

یہ دردِ زندگی ہے چھلکتا ہے دم بدم
یوں بھی ہوا ہے موج کہاں بے سکوں ہوئی

اس وحشتِ بے بصر میں تماشائے یک نظر
گر بوئے گل نہ تھی تو پریشاں کیوں ہوئی

در پیش کس خیال کا صحرا تھا رات کو
وحشت بھی ایک نقشِ فصیلِ جنوں ہوئی

کتنے چراغ، صبح ہوا نے بجھائے تھے
آنسو مژہ پہ کانپ گئے شام جوں ہوئی

روئے تو جیسے اور لبِ زخم کھل گیا
شبنم گری تو پھول کی پتی نگوں ہوئی

جب حرف حرف قامتِ معنی پہ تنگ تھا
اے جانِ شکستہ خواہشِ اظہار کیوں ہوئی

بند آنکھ کی اوٹ سے گزرے افسانے ہی افسانے
گال گلابی، نین رسیلے، چہرے جانے پہچانے

اپنی ذات کے غم سے باہر نکلے تو یہ بات کھلی
ہر احساس خوشی تھا جس کو غم سمجھا تھا دنیا نے

کبھی مہکتی کلیاں تارے کبھی دہکتا سورج پھول
ایک ہی سوچ کے کتنے پہلو کچھ جانے کچھ انجانے

چلتے چلتے شام ہوئی ہے تنہائی کے جنگل میں
پھیل کے ہر سو چھا جائیں گے دکھ کے دھندلکے ویرانے

بکھرے پھول کی پتی پتی چن لیں دھیان کی پوروں سے
بیٹھ کے پھر دھاگے سلجھائیں الجھے تانے بانے

دل پر ایک ہی موسم ہے اب کیسا نشہ کیا بے کیفی
اک تیری پیماں شکنی سے ٹوٹے کتنے پیمانے

انور قمر

منو نے پسینے میں تر چہرہ انگوچھے سے پونچھا۔ پھر ہاتھ کی اوٹ سے سامنے دیکھنے لگا۔ دور دور تک رستہ اساڑھ کی دھوپ میں تپ رہا تھا۔ چاروں طرف ویرانی پھیلی ہوئی تھی۔ اور ایک عجیب سا سناٹا فضا میں گونج رہا تھا۔

'کہاں چلے گئے وہ لوگ؟'

منو بڑبڑایا۔ پھر لڑکھڑاتا ہوا آگے بڑھنے لگا۔ اس کی بڑبڑاہٹ جاری رہی۔

جنم سے کسی نہ کسی کے پیچھے چلتا آرہا ہوں۔ ہمیشہ کسی نہ کسی راہ دکھانے والے کی ضرورت رہی ہے۔ ساٹھ پر آٹھ برس بیت چکے ہیں، سو وہ ضرورت آج بھی ہے۔ اب جو مجھے کوئی راہ دکھانے والا نہ ملا، تو باقی جیون کیسے کٹے گا۔

باقی جیون؟ منو نے اپنے آپ سے سوال کیا۔

بڑے کھاتے میں لکھا تھا۔ اب جنم چالیس و پچاس کے بیچ میں لکھا جاتا ہے۔ تمہارے اس جنم میں اور اس جنم میں زمین آسمان کا فرق ہے۔

بات کھری تھی۔

اس جنم میں منو کو واقعی کایا پلٹ ہو گئی تھی!

اس جنم کے مارگ درشک منو نے اس جنم میں دوسروں کی تابعداری قبول کر لی تھی۔

اوروں کی اطاعت میں رہنے، ان کی ہدایتوں پر عمل کرنے کو اپنی زندگی کا بنیادی اصول بنا رکھا تھا۔

اس کا ایمان تھا کہ دوسروں ہی سے سیکھ کر زندگی کو بڑھایا جا سکتا ہے

اپنی کمیوں اور خامیوں کو اوروں ہی کے مشورے سے دور کیا جا سکتا ہے۔

اس اصول پر منو بڑی باقاعدگی سے عمل کرتا آیا تھا۔ اس نے قدم قدم پر دوسروں کی تقلید کی تھی۔ بس منزل منزل اپنے قائد بدلتا رہا تھا۔ ان قائدین کی فہرست یقیناً لمبی تھی۔ جیسے:-

رینگنا سکھانے والا۔

بولنا سکھانے والا۔

منو جب پاٹھ شالا میں پہنچا تو اسے سبھی اکثر ایک سے لگنے لگے۔ جب ان میں تمیز کرنا اسے آتا گیا تو شعور گزرا جتنا مختلف

انکوں کے مشترکہ ذخیرے سے ہر انک کو الگ کرنا۔ اور جب گرو جی نے ان اکشروں کا تعارف منو سے کرایا، تب کہیں جاکر اس کی سمجھ میں آیا کہ رام کی جے اور گھنشیام کی جے میں کیا فرق ہے۔ ساتھ ہی سنکھیا کا یہ رہسیہ بھی منو کو گرو جی نے بتایا کہ کسی انک کے آگے شونیہ لگانے سے سنکھیا آگے بڑھتی ہے اور شونیہ کو پیچھے لگانے سے سنکھیا گھٹتی ہے۔

جس راستے پر منو چل رہا تھا، وہ بڑا ادبڑ کھابڑ تھا۔ اور کچا ہونے کی وجہ سے پیدل چلنے کے قابل نہ تھا۔ شہر کو جانے والی بیل گاڑیاں اسی راستے پر سے گزرا کرتی تھیں۔ کوس ڈیڑھ کوس آگے یہ راستہ پختہ سڑک سے جا ملتا تھا۔ یوں دیکھا جائے تو منو کا جیون بھی ٹیڑھا ناہموار اور ویران تھا۔ جس پر اس سرے سے اس سرے تک دکھوں نے کانٹے بچھا رکھے تھے۔ یہ دکھ ہی تو تھے جنکے اپائے کی تلاش میں وہ ہر کس و ناکس کے پاس گیا اور ان سے ارادی یا غیر ارادی طور پر ایک سے دوسرا اور دوسرے سے تیسرا گر سیکھتا رہا۔ جیسے کھیتوں

میں سے آلو چرانا،

ڈھور ڈنگر چرانا،

بنسی بجانا،

ساہوکاروں کے چرن چھونا،

ان کے لئے ہکا لگانا۔

گرہستی کے پھیر میں منو بھی پڑا لہٰذا اپنا بوجھ بڑھا بیٹھا اس کے باوجود منو کے سیکھنے کا عمل جاری رہا۔ جیسے گرہستی کے گُر

اسے بیوی نے سکھائے، اور

سنبھوگ کے آسن دوستوں نے!

کھیتوں کی جتائی اور فصل کی سینچائی کا ہنر اس نے کس سے سیکھا؟ اسے یہ یاد نہ رہا۔

شہر کی منڈی کا کاروبار لاکھ کوشش کے اس کی سمجھ میں نہ آیا۔ جب سمجھ ہی میں نہ آیا تو منو وہ کاروبار سیکھتا کیونکر؟

چوپایوں کا میل کرانا۔

ان کے کھروں میں نعل باندھنا،

انھیں اشاروں پر چلانا۔ اور

ناکارہ ہونے پر انھیں قصائی کے ہاتھ بیچ دینا۔

یہ اور ایسے کئی گر منو نے جن جن سے سیکھے تھے، ان ان کے نام اس کے ذہن میں اب بھی محفوظ تھے۔

دھرم کرم کی باتیں اس نے پروہتوں سے سیکھیں۔ پروہتوں نے اپنی پوتھیوں کے حوالے سے منو کو بتایا۔

منشیہ کا کرتویہ اسے پاتال سے اونچا اٹھا سکتا ہے، اور

منشیہ اپنے کرتویہ ہی کے کارن کسی کیڑے سے کمتر بھی ہو سکتا ہے!

کرتویہ کا پالن کرنا ہی منشیہ کا دھرم ہے۔

دکھ سکھ، ہار جیت اور لابھ شبھ کی سمبھاونا دل میں لائے بنا منشیہ کو اپنا کرتویہ نبھانا چاہیئے۔

کام، کرودھ، لوبھ، مایا اور اہنکار سے بچ کر منشیہ کو نروان پراپت کرنا چاہیئے۔

پروہتوں کے ان آدیشوں پر منو نے بڑی لگن سے عمل کیا۔ اور ایک سکھی و سادھارن جیون گزارنے کی کوشش کی۔ اس کے باوجود اس کے دکھوں میں کمی نہ واقع ہونی تھی، نہ ہوئی۔ بس منو تھا اور ساتھ تھے۔

اس کے انیک دکھ! منو کو بچپن ہی سے چھوٹی موٹی بڑی باتیں سوچنے کا خبط تھا۔ سوچ کا یہی عمل دراصل منو کے دکھوں کی بنیاد تھا۔

دن بھر منو محنت مشقت کرتا اور رات کو اپنے آنگن میں کھٹیا پر لیٹا لیٹا مختلف باتیں سوچا کرتا جیسے، آکاش کا انت کہاں ہوگا؟ اس کے آگے کیا ہوگا؟ آکاش میں کتنے تارے ہیں؟ جب تارے بے شمار ہیں تو چاند ایک ہی کیوں ہے؟ ان کی مدھم روشنی ٹھنڈی

چنگھاڑتے چلاتے بادلوں کو دیکھ کر منو خوف زدہ ہو جایا کرتا تھا اور لگاتار برستا مینہ اسے اداس کر دیا کرتا تھا۔ اس کی سمجھ میں نہ آتا کہ جو ندی اس کے کھیتوں کی پیاس بجھاتی ہے، وہی ندی کھڑی فصل کو کیونکر بہا لے جاتی ہے۔

اسے یہ بھی فکر تھی کہ گاؤں میں جب وبا پھیلتی ہے تو لوگ ٹڈیوں کی طرح مر جاتے ہیں اور جب تھمتی ہے تو گاؤں میں بھک مری اور ناداری بڑھ جاتی ہے۔

اسے کھیت مزدور کا ساہوکار سے اور ساہوکار کا شہر کی منڈی جڑا سمبندھ بھی سمجھ میں نہ آیا، یا اس کے لئے یہ مسئلہ بھی پریشان کن تھا کہ آدمی کی پیدائش پر تو گھی کے چراغ جلائے جاتے ہیں لیکن جیوں ہی آدمی مرتا ہے تو ں ہی منوں لکڑی کے نیچے دبا کر اسے خاک کر دیا جاتا ہے۔

یہ اور ایسی کئی باتیں جب بار بار سوچنے پر بھی منو کی سمجھ میں نہ آتیں تو منو دکھی ہو جاتا اور کھاٹ پر پڑے پڑے دور ٹمٹماتے ستاروں پر نظریں گاڑے اپنی بے بضاعتی اور کم سمجھی پر کڑھتا کبھی کبھار دکھ کے بوجھ سے اس کی آنکھیں بھر آتی تھیں۔

منو نے مندر جانا، پوجا پاٹ کرنا، عرصہ ہوا ترک کر دیا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ آنگن میں لیٹے لیٹے جن باتوں پہ وہ وچار کرتا ہے ان وچاروں کے بیدا کردہ دکھوں کو بھوگتا ہے۔ دراصل وہی اس کی تپسیا ہے، وہی اس کی آرادھنا ہے۔

ایک دن گاؤں کے سرپنچ نے منو کو بتایا۔

" ایک بڑے گیان دھیان مہاراج یاترا پر نکلے ہیں۔ ان کا گزر اپنے گاؤں سے ہونے والا ہے۔ ہزاروں لوگ ان کے پیچھے پیچھے ہوں گے۔ جہاں جہاں سے مہاراج گزریں گے، بڑی مہان یاترا ہے یہ ان کی! جس کسی نے ان کے ساتھ یہ یاترا پوری کر لی، مانو اس کے دکھوں کا ناش ہوا، مانو اس کی جیون یاترا اسپھل ہوئی۔"

یہ سن کر منو اچنبھے میں پڑ گیا۔ اس رات منو اپنے آنگن میں لیٹا لیٹا۔

" یہ کیوں کر ممکن ہو سکتا ہے کہ میری سمسیاؤں کا حل اس کے پاس ہو؟ میری طرح ان ہزاروں کی سمسیائیں ہوں گی۔ ان سبھوں کا حل اس کے پاس ہوگا؟ یہ ناممکن ہے۔

جیون کے انیک بھید منو پر نہیں کھلے تھے۔ یہ بھید ان سبھوں سے زیادہ گہرا تھا۔ وہ بار بار سوچتا کہ سبھوں کی سمسیاؤں کا حل کسی ایک کے پاس ہو یہ ممکن نہیں۔

سوچتے سوچتے آخر کار وہ اس نتیجے پر پہنچا۔

ہزاروں اس کے پیچھے پیچھے چلے آ رہے ہیں۔ یقیناً اس میں بڑی گیانتا ہوگی، وہ بڑا ودوان ہوگا، ممکن ہے کوئی چمتکار ہی ہو اس کے پاس، جس کے بل پر وہ سبھوں کے دکھ دور کر دے گا۔ ۔ ۔ ۔ ۔

میں تو یوں بھی جنم سے کسی نہ کسی کے پیچھے چلتا آیا ہوں مجھے ہمیشہ کسی نہ کسی مارگ درشک کی آوشیکتا رہی ہے۔ منزل دو منزل اس کے پیچھے چلنے میں کوئی حرج نہیں۔ ۔ ۔ ۔ ۔

اگلے دن منہ اندھیرے منو گاؤں کے سرے پر جا کھڑا ہوا اور اس گیانی کی راہ تکنے لگا۔ سورج جب سر پر چڑھ آیا تب کہیں منو کو ایک آدمی مٹیالے رنگ کا انگرکھا پہنے ہاتھ میں لٹھ تھامے اپنے گاؤں کی اور آتا دکھائی دیا۔ اس کے پیچھے پیچھے ہزاروں لوگ چلے آ رہے تھے۔ یہ قافلہ جب منو کے قریب سے گزرنے لگا

بھی اس قافلے میں شامل ہوگیا۔

اگلے پڑاؤ پر اس کی بھینٹ اپنے گاؤں کے سرپنچ سے ہوئی جو کب وہ یاتریوں میں شامل ہوا تھا۔ اس دوران میں، چند باتیں اس نے معلوم کرلی تھیں۔ وہ باتیں اس نے منّو کو بتائیں:

"اتر کی دشا میں ایک شہر ہے۔ اس شہر میں لوہے کے بنے ہوئے بہت مضبوط قلعے ہیں۔ ان قلعوں میں اس جگ میں جاری چھوٹے بڑے، نئے پرانے، غرض کہ ہر قسم کے کاروبار کے کھاتے محفوظ ہیں۔ مہاراج کا کہنا ہے کہ ان کھاتوں کے اندراج میں جب جب بدنظمی کو دخل ہوتا ہے، تب تب اس جگ کے دکھوں میں اضافہ ہوتا ہے۔ اور سکھوں میں کمی واقع ہوتی ہے۔ مہاراج کو یقین ہے کہ پچھلے دنوں ان کھاتوں میں پھر گھپلا ہوا ہے جس کے کارن دردیوستھا، گڑبڑ اور اشانتی پھیلی ہے کھاتوں کی کڑی جانچ کا سمے آپہنچا ہے۔ مہاراج سویم ان کھاتوں کی جانچ کریں گے۔ ان میں کی گئی غلطیوں کو درست کریں گے یا ضروری ہوا تو تمام کھاتے نئے سرے سے خود لکھیں گے۔"

منّو کو یہ سن کر بڑی حیرت ہوئی۔ اس کی حیرت کا احساس پروہت میں یوں ہوا کہ بغیر کچھ بولے اپنا منہ کھولے کھڑے منّو کو وہ بڑی دیر تک دیکھتا رہا۔

اس شہر میں پہنچتے پہنچتے انھیں کئی دن لگ گئے۔ شہر کی شان و شوکت دیکھ کر منّو حیران رہ گیا۔ باغ باغیچے، نہریں اور فوارے، ہرے بھرے درخت، بولتے گاتے پرندے، چمکتی سڑکیں، دوڑتی بھاگتی سواریاں، جھلملاتی روشنیاں، چاک و چوبند فوجی اور لوہے کے بنے مستحکم قلعے بڑی حسین اور پرکیف جگہ تھی وہ!

مہاراج منّو سمیت ہزاروں شردھالوؤں کے ساتھ شہر کے مرکزی قلعے کے سامنے جا کھڑے ہوئے۔ مہاراج قلعے میں بند ہیں پھر پایا کہ جگ میں پھیلی ہوئی دردیوستھا کو، گڑبڑ اور اشانتی کو دور کرنے، ہم حاضر ہوئے ہیں۔

ہمیں یقین ہے کہ پچھلے دنوں پھر کھاتوں میں خورد برد ہوا ہے جس کے کارن جگ بھر میں دکھوں کا روگ پھیلا رہا ہے۔۔۔۔

مہاراج کو ترنت قلعے میں کھاتوں کی جانچ پڑتال کا موقع دیا گیا۔

ایک جہاز نما گاڑی قلعے کے داخلی دروازے سے نکلی پھر دھیرے دھیرے چلتی ہوئی مہاراج کے قریب آئی۔ مہاراج اس پر سوار ہوئے پھر انھوں نے اپنے شردھالوؤں سے ہاتھ جوڑ کر بدائی چاہی۔ شردھالوؤں نے انھیں اپنی شبھ کامناؤں کے ساتھ رخصت کیا۔ گاڑی دھیرے دھیرے آگے بڑھی۔ اپنے مہاراج کی ایسی پرتشٹھا دیکھ کر منّو کی آنکھوں سے خوشی کے آنسو نکل پڑے۔ گاڑی مہاراج کو لیکر قلعے کے قریب پہنچی، دروازہ کھلا، گاڑی اندر داخل ہوئی قلعے کا دروازہ حسب دستور بند ہوگیا۔ منّو اپنی جگہ پر قائم ٹکٹکی باندھے قلعے کی اور دیکھتا رہا۔

منّو کو ہر چھن یہی گمان رہا کہ اب دروازہ کھلے گا اور مہاراج باہر آکر مژدہ سنائیں گے کہ دکھ کے بادل چھٹ چکے ہیں اور سکھ کا ساون آیا ہے۔

ایک دن واقعی مینہ برسنے لگا۔ میدان میں کھڑا منّو ابھی بھیگنے کا لطف ہی لے رہا تھا کہ اس کے ذہن میں کوندا سا لپکا اسے اچانک احساس ہوا کہ اسے اس میدان میں کھڑے کھڑے زمانہ بیت چکا ہے، نہ تو قلعہ کا دروازہ ہی کھلا اور نہ مہاراج ہی قلعہ سے باہر نکل سکے۔ منّو نے ہاتھ جوڑ کے اپنے چاروں اور نظر کی

[illegible] رہا تھا۔ یہ قافلہ پہ چند گھر کے سردار کی قیادت میں ... ساتھ تھے۔

کہاں چلے گئے وہ لوگ، کہاں چلے گئے؟
منو بڑبڑایا۔

اب منو کو ذہنی غفلت کا شدید احساس ہونے لگا۔

بڑی دیر تک وہ وہیں کھڑا کھڑا سوچتا رہا کہ کیا کرے؟

اس کے سامنے بس دو ہی صورتیں تھیں۔ تہارات کا مزید انتظار یا اپنے گاؤں کو واپسی۔

تہارات کے انتظار کی اس میں سکت نہ تھی۔ وہ پژمردہ ہو چکا تھا۔

گاؤں لوٹتے ہی منو نے بہتری سمجھی۔ سو منو اپنے گاؤں کو روانہ ہوا۔

کئی دنوں کی مسافت کے بعد منو اپنے گاؤں پہنچا۔

چوپال میں اسے وہ سرپنچ نظر آیا۔ جانے کہاں جا رہا تھا۔

ان دونوں نے ایک دوسرے کی طرف دیکھا۔

کچھ پوچھنے کے لئے دونوں کے لب کھلے۔ پھر جانے کیا ہوا کہ دونوں نے اپنے اپنے لب مضبوطی سے بند کر لئے۔

اور ایک دوسرے کو خطاکاروں کی طرح دیکھنے لگے۔

پھر دونوں نے اپنی اپنی نظریں جھکائیں اور تیزی سے مخالف سمتوں میں چل پڑے۔

آج کئی برسوں بعد منو کو اس سرپنچ نے اطلاع دی تھی کہ کوئی مہاپرش پھر یاترا پر نکلے ہیں۔ ہزاروں یاتری ان کے ساتھ ہو لئے۔ یاترا پھر اُتر ہی کی دشا میں ہو گی۔

[illegible] آ رہا تھا اور پہلے کی بہ نسبت اب ذرا تیز چلنے لگا تھا۔ [illegible] جاری تھی۔

بچپن سے کسی نہ کسی کے پیچھے چلتا آیا ہوں۔ ہر زندگی مجھے کسی نہ کسی راہ دکھانے والے کی ضرورت رہی ہے۔

ساٹھ پر آٹھ برس بیت چکے ہیں، سو وہ ضرورت آج بھی ہے۔ اب جو مجھے کوئی راہ دکھانے والا نہ ملا تو میرا باقی جیون کیسے کٹے گا؟

کہاں چلے گئے وہ لوگ، کہاں چلے گئے۔

کچھ دیر پہلے منو حسب سابق ان یاتریوں کے ساتھ چلا تھا۔ لیکن اپنی ضعیفی کی وجہ سے ان کی طرح تیز قدموں سے نہیں چل پایا تھا۔ لہٰذا راہ پچھڑ گیا تھا۔ اس کے باوجود اس نے یاترا جاری رکھی تھی۔

اس سڑک پر ابھی منو کچھ ہی دور چلا ہوگا کہ اسے مخالف سمت سے ایک شخص آتا دکھائی دیا۔ جب وہ شخص قریب پہنچا تو منو نے دیکھا کہ اس کے بال بکھرے ہوئے ہیں۔ چہرہ دھول میں اٹا ہوا ہے۔ لباس تتر بتر ہے۔ منو کو یہ سمجھنے میں دشواری نہ ہوئی کہ وہ کوئی خستہ حال مسافر ہے۔ اور لمبا سفر طے کرتا یہاں تک پہنچا ہے۔

بھائی تم نے کسی قافلے کو راہ میں جاتا دیکھا؟
منو نے مسافر سے سوال کیا

قافلہ، مسافر نے استفہامیہ لہجہ میں کہا۔
ہاں ایک مہاپرش کی قیادت میں جاتا ہوا۔
مہاپرش کی قیادت میں، مسافر بڑبڑایا
ہاں، منو بے تابی سے بولا۔ "مہیا لے رنگ کا [illegible] ہاتھ میں لٹھ لئے وہ ابھی ابھی اتر کی دشا میں گئے ہیں۔"

"اتر کی دشا میں؟" مسافر نے دہرایا۔ پھر بولا۔ "میں بھی اتر کی دشا سے آ رہا ہوں۔"

" تو پھر تمہاری بھینٹ ضرور ہوئی ہوگی ان سے" منو نے بڑے وثوق سے کہا۔

" مہاراج! یہ کیا فرما رہے ہیں آپ؟ یہ سوال تو ہزاروں پوچھ چکے ہیں مجھ سے اس راہ میں"

" ہزاروں پوچھ چکے ہیں یہ سوال۔۔۔؟" منو کچھ نہ سمجھتا ہوا بولا۔

" یقیناً۔۔۔ مجھے لگتا ہے کہ وہ سارے کسی یاترا پہ نکلے تھے اور کسی کی قیادت میں تھے۔

جانے کیا ہوا۔۔۔۔۔۔۔۔۔ مسافر خاموش ہو گیا۔

کچھ لمحوں کے بعد مسافر پھر بولا۔

مہاراج مجھے شبہ ہے کہ ان کا مارگ درشک کہیں اپنی دشا نہ بھول گیا ہو! یا پھر۔۔۔

منو مجسم سوال بن گیا۔

" یا پھر۔۔۔۔۔" اس نے اپنے شردھالوؤں کو ان کے مارگ سے بھٹکا دیا۔"

منو نے زور زور سے اپنی گردن کو دائیں بائیں، بائیں دائیں حرکت دی اور اپنا لٹھ احتجاجاً زمین پر ٹیکتا ہوا چیخا۔"

" یہ کچھ نہیں ہو سکتا۔۔۔ وہ کیوں انھیں اپنے مارگ سے بھٹکائے گا؟

وہ آپ ہی اپنی راہ چوک گئے ہوں گے۔

میں بچپن سے کسی نہ کسی کے پیچھے چلتا آیا ہوں۔ مجھے ہمیشہ کسی نہ کسی راہ دکھانے والے کی ضرورت رہی ہے۔

[illegible] ساٹھ سے آٹھ برس بیت چکے ہیں۔ [illegible] بھی ہے۔

میرے دن تھوڑے رہ گئے ہیں۔ جیون کا اندھیارا مجھے بھٹکا نہ دے۔

وہ ابھی ابھی میری رہنمائی کر رہا تھا۔ آگے نکل گیا ہوگا۔ ضرور کہیں راہ میں ہوگا۔

مجھے جلدی کرنی چاہیئے۔

یہ کہتے کہتے منو لٹھ ٹیکتا آگے بڑھ گیا۔

مسافر نے اسے یوں اچانک جاتے دیکھا تو ٹھٹکا۔ پھر بولا۔

" مہاراج! جاتے جاتے اپنا نام تو بتاتے جائیے۔"

ایک لمحہ کے لئے منو نے اپنی چال روکی۔ گردن موڑی اور بولا۔

" بچپن سے مجھے گاؤں والے منو کے نام سے پکارتے آئے ہیں۔ ممکن ہے یہی نام ہو میرا۔"

یہ جملہ جوں ہی مسافر نے سنا، سکتے میں آ گیا۔

منو جب کافی دور نکل گیا تب مسافر نے اپنی راہ لی۔

وہ بڑبڑا رہا تھا۔

" میری جنم پتری میں سچ لکھا تھا کہ میری بھینٹ کسی مہان پرش سے ہوگی، سو آج ہو گئی۔

لیکن

لنگڑا بیساکھی بنا، اندھا لاٹھی بنا،

بالک پتر و بنا،

بیسو الیودن بنا،

اور

منو گرہستی بنا کتنا دیدگرست اور دور بھاگی ہو رہا ہے۔ ۸۸

غزلیں

ذکاءالدین شایاں

درد بخشیں صبحوں کو، راتوں کی غمخواری کریں
اڑ چلے سب رنگ، کوئی کیفیت طاری کریں

منتظر ذرات سے انجم تک آئینے تمام
عکس تازہ دیں، نیا منشور ہم جاری کریں

ٹکڑے ٹکڑے بندش ہر موجِ جاں ہو جائے گی
پھر بلاتا ہے بدن، چلنے کی تیاری کریں

پنکھڑی کو چوم لیں، چونکا دیں رنگ و خون کو
کھلتے چہرے پر سحر کے، ہم بھی گلکاری کریں

جاگتے زخموں پہ دل کے، عمر بھر ہو نرم ہاتھ
خواب گوں آنکھیں ہماری ناز برداری کریں

گلوں کے نام، صبا کے نسب سے کیا رشتہ
نہیں ہے یاد، کسی سے تھا کب سے کیا رشتہ

اداس ہر خوشی، خوش رنگ چہرے اترے ہوئے
دلوں نے توڑا ہے اس کی طلب سے کیا رشتہ

برستی خوشبو جھکی، لے کے ساتھ آبِ حیات
ہماری پیاس کا ہے بھیگے لب سے کیا رشتہ

سحر کے داغوں کا، اور چاندنی کے دھبوں کا
کوئی بتائے۔ مرے روز و شب سے کیا رشتہ

وہ جسم سانس لے، تو جیسے ٹوٹ جائیں بند
مگر، نزاکت اہلِ طلب سے کیا رشتہ!

ذکاءالدین شایاں

عجب معاملہ اپنا بھی زندگی کا تھا
بدن ہمارا تھا، سایہ مگر کسی کا تھا

یہ کیا ہوا کہ زبان و نظر ہے غم آلود
ابھی تو مرحلہ باقی شگفتگی کا تھا

حسین یادوں کی خوشبو تھی یا کوئی چہرہ
قریب پلکوں کے کچھ عکس روشنی کا تھا

خود اپنی آگ میں ڈوبے ہوؤں کو کیا معلوم
کہ شبنمیں سی ہواؤں میں ہاتھ اسی کا تھا

خوشی کے رنگ بھی تھے تشنگی کی بارش بھی
جگہ جگہ مگر رونا دبی ہنسی کا تھا

لہولہان رہا عمر بھر خیال و وجود
کہ دل کے ہاتھوں میں چہرہ کسی کلی کا تھا

لب مہکتی آگ کی تفسیر میں لپٹے ہوئے
کچھ ورق جلتے ہوئے تحریر میں لپٹے ہوئے

ایک شعلہ لے اڑا ہر رنگ ہے پیچھے دھواں
آگئے ہم بھی کہاں تنویر میں لپٹے ہوئے

خامشی وہ گنگناتا جسم، جذبوں کی پھوار
ہم سبھی جیسے نقش ہیں تصویر میں لپٹے ہوئے

ہر نفس مرنج ہوا کے جال میں الجھا ہوا
جسم اپنی آگ کا زنجیر میں لپٹے ہوئے

زہر آلودہ فضائیں یہ گناہوں کی چمک
رات کے دو سانپ ہیں اک تیر میں لپٹے ہوئے

زاہد حسین

......شبستاں کے فانوس کی دودھیا روشنی نے، نگاہوں کے
ہیروں کو یخ بستہ لمس نظارہ دیا تو، یہ بینائی
فالج زدہ ہوگئی

میں نے سوچا
اگر میں بھی زرتار کرنوں کے ہالے میں ہوتا
تو سورج ہی ہوتا
میں اس کے قمروش بدن کو شعاعوں کی رم جھم کا ادراک و احساس دیتا

وہ ادراک
جس کی تمنائیں
اس کے بدن کے شبستاں میں چمکیلی خواہش کی کرنوں کے عنابی
جگنو بنی، شیشۂ جلد کی قید فطرت میں اکثر بھٹکتی رہیں
خون ہوتی رہیں

وہ احساس
جس کی حسیں آرزوؤں کی لو،
اس کے ہونٹوں کے شہتوت کے قرمزی رنگ میں، شہد شیریں
کی صورت چھلکنے کی بے چین خواہش لئے موم کے قفل
میں منجمد ہوگئی

وہ ادراک
جس کی شناسائی سے
وہ بھی پونم کے سانچے میں ڈھل کے مرے التفاتِ حسیں کی گواہی کا،
اک نقش روشن و تابندہ ہوتی

میں اس کی تمناؤں کے جگنوؤں کو،
سنہری سی کرنوں کی زرتار آرام دہ سیج پر جھلملاتی رفاقت کے منظر دکھاتا،
مرا ذائقہ، اس کے ہونٹوں کے شہتوت کو،
ان کی شیرینیوں کی بشارت سناتا
مگر — میں فقط —— ایک تصویر سورج
مرے ہر دفِ بادلوں کے معنی
اور ان کے لبوں پر مچلتے ہوئے برف بستہ سے نغموں کی برفیلی بارش نے میرے بدن کی
حرارت کو بوڑھی چٹانوں سے پٹتی ہوئی برف کا روپ بخشا
نہ مرے پاس زرتار کرنوں کے ہالے، نہ شعلوں کی نرمی
میں ہوں ایک کہرے کا ٹکڑا
[کہ اظہار اس کا مرے سر پہ موجود ٹوپی کی کشتی الٹ ہی نہ دے]
وہ دو بول کی باسی مالا کی قیدی
ہتھیلی کی چوکور سی طشتری کی درازوں کو اپنے مقدر کا نوحہ سمجھ کر حرارت کی دوزخ میں جلتی رہی
اور اس کا بدن.
وہ قمر وش شبستاں
آزمیں کی طرح.
آپ اپنی چتا میں جلا،
وراکھ میں ڈھل گیا
[یہ چتا جس کا منظر بھی مادی ہرن کے قلم سے، موٹے نقرئی ہی
کی تحریر تھا]

چیستاں ۱

اے۔ خیام

چھوٹا سا گھر تھا مگر اسے اس گھر میں کبھی تنگی کا احساس نہیں ہوا وہ جدھر بھی دیکھتا اسے بڑی کشادگی محسوس ہوتی۔ اسے اس گھر سے بڑا والہانہ پیار تھا۔ وہ اکثر دیواروں کو ٹٹولتا، فرش کی مٹی پہ ہاتھ پھیرتا اور گھر کے دروازے پر کھڑا دور دور تک خلا میں نظریں گاڑے رکھتا۔ کہتے ہیں کہ جس تعمیر کی نیو میں خون کا بلیدان کر دیا جائے وہ تعمیر بڑی مستحکم ہوتی ہے —— وہ پرکھوں کے کاندھے پر کھڑی دیواروں کو تھپتھپاتا اور ان کے مستحکم ہونے کا اندازہ کرتا۔ اس چھوٹے سے گھر کی تعمیر میں اس کے پرکھوں کی کئی نسلوں کے خون کا بلیدان شامل تھا۔ وہ سوچتا تو جذبات سے مغلوب ہو کر دیواروں کو اور فرش کو اور دروازوں کو چوم چوم کر رونے لگ جاتا۔

اپنے اس چھوٹے سے گھر سے اتنا والہانہ پیار اور اپنے پرکھوں سے انتہائی عقیدت کے باوجود ایک بات اس کی سمجھ میں کبھی نہیں آتی اتنے مستحکم گھر کی کوئی چار دیواری نہ تھی۔ وہ اکثر اس گتھی کو سلجھانے کی کوشش کرتا —— کبھی سوچتا ممکن ہے اس کے پرکھوں کو مقید ہونا پسند نہ ہو —— یا یہ کہ احاطے میں انھیں گھٹن کا احساس ہوتا ہو —— یا پھر اس چھوٹے سے گھر کی کشادگی کا راز اسی احاطے کے نہ ہونے میں چھپا ہو —— مگر ایسے تمام خیالات کے باوجود اس کے ذہن میں چار دیواری کے نہ ہونے کی خلش مسلسل چبھن سی پیدا کرتی رہتی —— وہ اپنے جوابات سے کبھی بھی مطمئن نہ ہو سکا۔

یوں بھی ہوا تھا کہ اس کی برادری کے کچھ افراد نے اپنے گھروں کے گرد چار دیواریاں کھڑی کر لی تھیں اور جب اس نے خلا میں نظریں گاڑی تھیں اور پھر اپنے گھر کی دیواروں کو ٹٹولا تھا تو اسے اپنا گھر خشکی کا جزیرہ سا معلوم ہونے لگا تھا۔ بغیر احاطے والا اپنا گھر بھی اسے کشادگی کا احساس نہ دلا سکا تھا۔ بلکہ ایک عجیب سا عدم تحفظ کا احساس تھا جس سے گھر اور کنبہ کے سارے افراد خوفزدہ سے رہنے لگے تھے۔

یہ خوفزدگی بے بنیاد بھی نہیں تھی۔ کوئی نہ کوئی ڈراؤنی اور دل ہلا دینے والی خبر روزانہ کا معمول بن گئی تھی۔ اس کے پاس روزانہ کوئی روتا دھاڑتا ہوا ضرور پہنچتا، کبھی کسی کی گمشدگی کی خبر، کبھی کسی کے قتل ہونے کی اور اسی طرح کی بے تحاشہ دلدوز خبریں۔ لگتا تھا جنگل میں آگ لگ گئی ہے اور درندوں نے بستیوں کا رُخ کر لیا ہے۔

اس کا معمول تھا کہ بڑے مسئلوں پر غور و فکر کے لئے وہ کنبے کے سارے افراد سے مشورہ کرتا۔ اس نے یہی کیا مگر مشورے اتنے متضاد اور مختلف تھے کہ وہ کسی نتیجے پر نہ پہنچ سکا۔

اس کے نزدیک ایک ہی حل تھا کہ گھر کے گرد احاطہ تعمیر کر دیا جائے تاکہ کوئی درندہ اس میں داخل نہ ہو سکے اور انتظار کیا جائے کہ جنگل کی آگ ٹھنڈی پڑ جائے اور درندے اپنے اپنے بسیروں میں واپس چلے جائیں۔

دوسروں کا خیال تھا کہ اس طرح کشادگی کا احساس جاتا رہے گا اور ہم دانستہ یا نادانستہ اپنے پرکھوں کی روحوں کو اذیت دینے کے مرتکب ہوں گے۔

نئے خون کا تقاضہ کچھ اور تھا ـــ درندوں سے لڑ بھڑ کر انھیں ختم کرنے یا خود ختم ہو جانے کو تیار۔

اس نے اپنے بیٹے کی طرف دیکھا ـــ غصے سے جس کا چہرہ سرخ ہو رہا تھا۔

اس روز بس اتنا ہوا کہ کچھ لوگ تفکرات میں ڈوبے رہے، کچھ اپنے گھروں میں مقید رہے اور کچھ جو درندوں سے لڑ بھڑ کر انھیں ختم کرنے نکلے تھے ان کے گھروں کے دروازے ان کے انتظار میں کھلے ہی رہے۔

دوسرے روز اس نے دروازے پر پڑے اخبار کو اٹھایا اور چاٹ ڈالا نظریں اٹھیں تو اس کا بیٹا غصے اور جذبات سے کھڑا ہانپ سا رہا تھا۔ اس نے بیٹے کو اپنے قریب بٹھایا اور سمجھانے کے انداز میں بولا ـــ

"بیٹے جنگل میں آگ لگ گئی ہے ـــ"

اس کا بیٹا خاموش رہا ـــ

"بیٹے جنگل کی آگ ضرور بجھے گی ـــ ایسا ہی ہوتا آیا ہے ـــ"

اس کا بیٹا پھر بھی چپ رہا ـــ

"بیٹے درندے اپنے بسیروں میں واپس چلے جائیں گے۔"

اس کا بیٹا خاموشی سے اٹھ کر چلا گیا۔

اس نے اٹھ کر باہر خلا میں دیکھا ـــ بڑی دھند تھی۔ اسے چکر سا آنے لگا۔

اپنا گھر ـــ خشکی کا جزیرہ اسے ہلتا ہوا محسوس ہوا۔

شام کو اس کا بیٹا گھر آیا تو بہت خوش تھا ـــ اس کے ہاتھ میں ایک زنجیر تھی جس سے کسی اچھی نسل کا ایک کتا زبان باہر نکالے بندھا ہانپ رہا تھا ـــ

اس کے بیٹے کے پاس یہی حل تھا کہ گھر کی رکھوالی کے لئے ایک کتا پال لیا جائے۔

اس نے بیٹے کی طرف سوالیہ نظروں سے دیکھا ـــ

وہ مسکرا رہا تھا ـــ

"تمھیں کچھ معلوم ہے اسے سدھانے میں کتنا عرصہ لگے گا ـــ"

وہ فاتحانہ انداز میں مسکراتا رہا ـــ

"آپ کو معلوم نہیں، یہ سدھا ہوا ہے۔ اسے مزید سدھانے کی کوئی ضرورت نہیں ـــ اور آپ دیکھیں گے اب کسی گھر میں سیندھ نہیں لگے گی، کسی گھر میں چور نہیں گھسے گا، کوئی درندہ حملہ آور نہ ہو سکے گا، کسی کی گمشدگی کی اطلاع نہیں آئے گی، کوئی دروازہ کسی کے انتظار میں رات رات بھر کھلا نہ رہے گا ـــ کسی چار دیواری ـــ کسی احاطے کی ضرورت نہیں ـــ کسی کو خوفزدہ ہونے کی ضرورت نہیں ـــ کوئی عدم تحفظ نہیں ـــ"

وہ اپنے بیٹے کی جذبات بھری باتیں سنتا رہا اور دل ہی دل میں دہلتا رہا۔ اس کے بیٹے نے اپنے گرد جذبات کی ایسی دیوار کھڑی کر لی تھی جس سے ہر آواز ٹکرا کر واپس آ جاتی ـــ

اب وہ کچھ بھی نہیں سمجھا سکتا ـــ

وہ اپنے بیٹے کو اس پلے پلائے کتے سے گھنٹوں راز و نیاز باتیں کرتے دیکھتا رہتا ـــ اس نے دیکھا کہ اس کے بیٹے کے دو احباب سب اس کتے کے گرویدہ تھے ـــ کتا دن رات ہر طرح

دندناتا پھرتا۔ ایسا لگتا کہ دندناتا کوئی سانپ ہو گھوم گیا ہے۔ بہت دنوں سے کسی کی گمشدگی کی کوئی اطلاع نہیں آئی تھی، کوئی گھر رات بھر کسی کے انتظار میں کھلا نہ رہا تھا مگر ایک بات تھی — کتے کے بھونکنے سے در و دیوار لرز اٹھتے تھے — راتوں کی نیند اس کے بھونکنے نے اڑا دی تھی —

کتا جب آیا تھا تو بچے بھی اس کی گردن میں ہاتھ ڈال دیتے تو وہ اپنی دم ہلانے والا کتا — رفتہ رفتہ ایسا ہونے لگا کہ وہ کنبے کے کسی فرد پر ہی دانت نکوسنے لگتا اور اس کے بیٹے کو اس شخص کی مدد کے لئے پہنچنا پڑتا —

وہ حسب معمول صبح اٹھتا، اخبار پڑھتا اور اپنے معمول کے کاموں میں منہمک ہو جاتا —

ایک روز صبح اٹھ کر دروازہ کھولا اور اخبار اٹھانے کے لئے جھکا تو کتا بڑے زور سے بھونکا — وہ چونک کر پیچھے ہٹا اسے چمکارتا رہا لیکن وہ مسلسل بھونکتا رہا —

اس نے اپنے بیٹے کو آواز دی —

اس کا بیٹا ہنستا ہوا دروازے کی طرف بڑھا کتے کو دازیں دیتا رہا لیکن اس کا بھونکنا پھر بھی کم نہ ہوا۔

اخبار ویسے کا ویسا پڑا رہا —

اس کے بیٹے نے کتے کے آگے ابلا ہوا گوشت ڈال دیا اور لدی سے اخبار کھینچ کر دروازہ بند کر دیا۔

وہ اخبار میں منہمک ہونے کی کوشش کرنے لگا اور جلدی لدی چائے پینے لگا —

کوئی بھی کتے کے قریب جانے کی ہمت نہ کرتا۔ وہ بڑی ندگی سے سب پر دانت نکوستا۔ لوگ اس سے بچ بچ کر دور زرسے ہی راستہ بدل کر نکل جاتے۔ وہ اپنا دروازہ بند ہی رکھتا۔ نظار کرتا کہ جب اس کا بیٹا گھر کے پچھلے دروازے سے داخل ہوتا ہوا نظر آیا — ایسا کبھی نہ ہوا تھا — اس نے بیٹے کو اپنے پاس بلایا جو بہت ہی شرمندہ شرمندہ اور نظریں جھکائے اس کے پاس آکر کھڑا ہو گیا —

"بیٹا، آج تم پچھلے دروازے سے گھر میں کیوں داخل ہوئے؟"

وہ خاموش رہا۔

کئی بار اس کے یہی سوال دہرانے پر اس کے بیٹے نے نظریں اٹھائیں تو ان میں آنسو تیر رہے تھے — باپ سے آنکھیں چار ہوئیں تو وہ پھوٹ پھوٹ کر رونے لگا — پھر وہ لڑکھڑاتی ہوئی زبان میں کہنے لگا —

"وہ — کتا — وہ مجھ پر بھی —" وہ اپنی بات پوری نہ کر سکا اور سسکتا رہا —

"کیا — کیا یہ کتا تم پر بھی —"

"ہاں — مجھ پر بھی —" اس کا بیٹا دیر تک سسکتا رہا —

وہ رات اس کی بڑی بے چینی میں گذری۔ بھیانک — بھیانک سے خواب آتے رہے۔

صبح اٹھا تو دروازہ کھول کر اخبار اٹھانے کی بھی ہمت اپنے اندر نہ پائی۔ بڑی مشکلوں سے اس نے دروازہ کھولا — اخبار کے لئے نظریں دوڑائیں تو کتا اخبار پہ بیٹھا زبان باہر نکالے ہانپ رہا تھا۔

اس کو باہر کی طرف نکلتا دیکھ کر کتا کھڑا ہو گیا اور دانت نکوس کر خطرناک آوازیں نکالنے لگا۔ اس نے دروازہ بند کر لیا — کئی بار دروازہ کھولا اور بند کیا، پھر ایک بار موقع دیکھ کر اخبار جھپٹ لیا اور جلدی سے دروازہ بند کر لیا —

اس نے اخبار اپنے سامنے پھیلا لیا اور حیرت سے اس کی آنکھیں پھیلتی ہی چلی گئیں — اس کے سامنے جیسے کورا کاغذ پھیلا ہوا تھا — کتا سارا اخبار چاٹ گیا تھا — ◢◢

چیستاں ۲

اے۔خیام

ساری رات بڑی بے چینی میں بسر ہوئی۔ کوئی رات بھر لرزا دینے والا خواب دیکھتا رہا، کسی کو زمین کے نیچے گھڑگھڑاہٹیں سنائی دیتی رہیں اور کسی کو دیواریں چٹختی ہوئی سی محسوس ہوتی رہیں۔ صبح جب گھر کے سارے افراد اکٹھے ہوئے تو سب کی آنکھوں سے سوال جھانک رہے تھے، جواب کسی کی آنکھوں میں نہ تھا۔

دن اور رات اسی طرح خوفزدگی میں بسر ہونے لگے تھے۔ اچھا خاصا ہنستا مسکراتا گھر تھا، کوئی سوال آنکھوں سے نہ جھانکتا اور کوئی مسئلہ بے چین نہ کرتا۔ راتیں بڑی پُرسکون تھیں۔ بے چینی نے زیادہ سر ابھارا تو گھر کے سارے افراد ایک صبح سر جوڑ کر بیٹھے مگر ہر شخص کے پاس سوال تو تھے، جواب کسی کے پاس نہ تھا۔ پھر سب متفق ہوئے کہ سوچا جائے اس بے چینی کا آغاز کہاں سے ہوا۔

گھر کے سارے افراد نے اپنی پیشانیاں شکن آلود کر لیں۔ مگر پھر یہ ہوا کہ پیشانیاں شکن آلود ہی رہیں۔ اس بے چینی کا کوئی نقطۂ آغاز ان کے ہاتھ نہ آیا۔ اور پھر یہ ہوا کہ سب نے اس پر غور کرنا ترک کر دیا کہ اس بے چینی کا آغاز کہاں سے ہوا تھا۔ اب سارے افراد یہ سوچ رہے تھے کہ اس بے چینی کا سدِّباب کس طرح ہو۔ کیوں کہ راتیں زیادہ بے چینی میں بسر ہونے لگی تھیں، ہر شخص ڈراونے اور لرزا دینے والے خواب دیکھنے لگ گیا تھا، زمین کے نیچے سے گھڑگھڑاہٹوں کی آوازیں زیادہ تیز ہو گئی تھیں اور دیواریں چٹخنے کی آوازیں زیادہ محسوس ہونے لگی تھیں۔ ابتدا میں سب اسے اپنا داہمہ سمجھتے رہے لیکن جب یہ سب کچھ تسلسل سے ہوتا ہی رہا تو سب پھر غور کرنے بیٹھے ـــــ مگر لاحاصل ـــ کسی زلزلہ کے آثار بھی نہیں تھے، کہیں کوئی دھماکہ بھی نہیں ہوا تھا، پھر یہ سب کچھ کیا تھا ـــــ

پھر یوں ہوا کہ ایک روشن صبح سب گھر کے معائنے کے لئے نکل پڑے، ان کے حیرت کی انتہا نہ رہی جب انھیں کوئی کوئی دیوار واقعی چٹخی ہوئی نظر آئی۔ کہیں کہیں دراڑیں بھی پڑی ہوئی تھیں اور ایسا لگتا تھا کہ دیواریں اپنی بنیاد چھوڑ کر کہیں کہیں سے سرک گئی ہیں۔ وہ سب حیرت میں غوطہ زن پھر سر جوڑ کر بیٹھے۔ جس گھر کی بنیادوں میں ان کے پرکھوں نے اپنا خون بلیدان کیا ہو ان پر کھڑی ہونے والی دیواریں اس طرح چٹخ کیسے سکتی ہیں، اس کا وہ کوئی جواب نہ دے سکے۔ لیکن اس بات پر سب متفق ہو گئے کہ کسی ماہر معمار کو بلا کر گھر دکھایا جائے، اگر بنیاد میں کوئی خرابی ہے تو اس کا ازالہ کیا جائے ـــ

سب ایک مستند ماہر معمار کے پاس پہنچے اور اس سے اپنا مدعا بیان کیا ـــ وہ ان کا گھر دیکھنے پر آمادہ ہو گیا اور دوسرے دن وہ اپنے عملے اور بہت سارے آلات و اوزار کے ساتھ ان کے گھر پہنچ گیا۔

[illegible]

کے مختلف حصوں سے دیواروں اور بنیادوں سے مٹی کھرچ کر اور مسالے اکٹھا کرتے اور ان کی جانچ پڑتال کرتے دیکھتے رہتے۔ کئی دنوں بعد معمار نے اپنے اوزاروں اور آلات سمیت اپنے عملے کو رخصت کر دیا اور اپنی رپورٹ گھر کے افراد کو پیش کر دی۔

اس کی رپورٹ کے مطابق بنیادوں میں کوئی خرابی نہ تھی۔ تعمیرات کے مروجہ اصولوں کی رو سے اس سے بہتر بنیاد ممکن ہی نہ تھی۔ دیواروں میں دراڑیں پڑنے اور شگاف پڑ جانے کی بظاہر کوئی معقول وجہ نہ تھی۔ یوں اثبات سے بھی ایسا ممکن تھا ——— دیواریں اپنی بنیادوں پر سے سرکی نہ تھیں، یہ صرف ان کا واہمہ تھا۔

ماہر معمار کی رپورٹ سے اتنا تو ہوا تھا کہ اپنے پرکھوں کی قربانیوں پر جو اعتماد تھا اور جو کچھ کچھ متزلزل ہونے لگا تھا وہ دوبارہ مستحکم ہو گیا۔ کچھ دنوں تک سب چین سے رہے لیکن چند دنوں بعد پھر وہی سلسلہ شروع ہو گیا ——— خوفزدگی کی کیفیت، گھڑگھڑاہٹیں اور دیواروں کے چٹخنے کا احساس صرف خوابوں تک محدود نہ رہ گیا بلکہ یہ کیفیت روزمرہ کا معمول بن کر رہ گئی اور انھیں یہ سب کچھ دن دھاڑے جیتے جاگتے محسوس ہونے لگا ——— اس کیفیت سے نجات کی کوئی صورت ان کے سامنے نہ تھی۔ اس ماہر معمار کی رپورٹ پر انھیں پورا پورا اعتماد تھا لیکن گھر کے چند افراد کے ذہنوں میں پھر بھی شکوک سر ابھار رہے تھے ——— انھوں نے ایک اور ماہر تعمیرات کو بلایا، نتیجہ پھر بھی کچھ نہ نکلا ——— دوسرے معمار کی رپورٹ پہلے والی رپورٹ سے ذرا بھی مختلف نہ تھی۔ کسی کے ذہن میں کوئی شک نہ رہ گیا تھا۔ انھیں اس کا یقین تھا [illegible] نہیں ہو سکتا لیکن [illegible] کوئی صورت [illegible]

راتوں میں [illegible]

طرف گھوم پھر کر [illegible]

بس [illegible]

[illegible] کا احساس ——— پھر [illegible] میں میسر ہوتی تو اگلی تھی۔ سب سر جوڑ کر بیٹھے، امید کی ایک کرن [illegible] نظر آئی اور سب نے اتفاق کیا کہ پیر سائیں کے کرامات سے [illegible] جائے۔

گھر کے چند افراد پر مشتمل ایک وفد ترتیب دیا گیا اور انھیں پیر سائیں کے پاس بھیج دیا گیا۔ پیر سائیں بڑی کرامات والی شخصیت [illegible] بڑی مشکلوں سے وفد کی رسائی ان کے حجرے تک ہوئی۔ سب نے گڑگڑا کر ان سے گزارش کی کہ اک ذرا چل کر پیر سائیں ان کے گھر کا معائنہ کر لیں۔ گھر کے تمام افراد کی زندگیاں عذاب میں ہیں اور یہ کہ اب پیر سائیں ہی ان کی امیدوں کا آخری سہارا ہیں۔

پیر سائیں کہاں کسی کی زندگی کو عذاب میں دیکھ سکتے تھے۔ ان کا دل بھی پسیج گیا اور فیض یاب کرنے ان کے گھر چل دیئے۔

پیر سائیں نے گھر کا معائنہ کیا، ہر دروازے میں [illegible] کیلیں گڑوا دیں مگر کوئی افاقہ نہ ہوا ——— پیر سائیں نے فیصلہ کیا کہ وہ اس گھر میں چلہ کشی کریں گے۔ پورے چالیس دن وہ چلہ کشی میں مصروف رہے۔ نہ جانے وہ کیا کیا پڑھتے رہے اور گھر والوں کو مختلف تدابیر [illegible] کرنے کی ہدایتیں دیتے رہے۔ چالیس دنوں کے بعد پیر سائیں نے چلہ کشی ختم کی اور چہرے پر جلال و جمال بکھیرے، آنکھیں سرخ انگارہ کئے گھر کے سارے افراد کو جمع کیا ——— [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] ہدایات دے رکھی تھی ———

پیر سائیں نے سب کی طرف نظر بھر کر دیکھا اور کہا ———

"تم سب لوگ میرے پیچھے آؤ ———"

پیر سائیں کے پیچھے گھر کے سارے افراد [illegible]

[illegible]

پیر سائیں رک گئے، ہجوم بھی ٹھہر گیا —

"شیام پٹے تم سب اپنے اپنے کمروں کے دروازے پر کسی کی نظر نہیں جاتی —"

پیر سائیں نے ایک طرف انگلی اٹھائی۔

بیرونی دروازے کے پاس اندر کی جانب ایک گڑھا سا تھا ایسا لگتا تھا کسی جانور نے اپنا مستقل گھر بنالیا ہو۔

"تم لوگوں نے بیرونی دروازے کی جانب کبھی توجہ نہ کی — یہ اسی طرح کھلا رہا اور یہاں ایک مستقل گھر بن گیا — بتاؤ یہاں کون رہتا ہے —؟"

ایک فرد آگے بڑھا — اچھی طرح اس گڑھے کو دیکھ کر دھیرے سے بولا —

"یہ کسی جانور کا ہی ہو سکتا ہے پیر سائیں —"

"کون سے جانور کا —؟"

"کوئی کتا —!" اس نے جواب دیا۔

سب ایک دوسرے کی طرف کچھ نہ سمجھنے والے انداز میں دیکھتے رہے۔

پیر سائیں نے ہاتھ اٹھا کر کہا —

"ہاں — کیا تمہیں اب بھی نہیں معلوم ہوا کہ تمہیں لرزا دینے والے خواب کیوں نظر آتے ہیں — اور گڑگڑاہٹیں کیوں سنائی دیتی ہیں — اور دیواریں کیوں چٹختی ہوئی محسوس ہوتی ہیں —"

"نہیں پیر سائیں — ہمیں کچھ نہیں معلوم —" سب نے بیک آواز کہا۔

"یہ سب کچھ اس لئے ہے کہ یہاں فرشتوں کی آمد بند ہے — پیر سائیں نے ایک جھٹکے سے اپنا اٹھا ہوا ہاتھ نیچے کر دیا —

"لیکن کیوں پیر سائیں — کیوں پیر سائیں —"

سب لوگ پھر چلاتے —

"اس لئے کہ جس گھر کے دروازے پر کتے رہتے ہوں وہاں فرشتوں کی آمد نہیں ہوتی —"

پیر سائیں کی آواز بھی یہ کہتے ہوئے تھرا رہی تھی۔ ان کا لہجہ دھیما پڑ گیا تھا —

وہ دھیرے دھیرے چلتے ہوئے اپنے حجرے کی جانب روانہ ہو گئے — گھر کے افراد کی نظریں بھی اوپر نہ اٹھ پائیں۔ وہ سب الگ الگ اپنے اپنے کمروں کی جانب چل دیئے اور کمرہ بند کر کے پھر سے لرزا دینے والے خواب دیکھنے لگے، گڑگڑاہٹیں سننے لگے اور دیواروں کو چٹختا ہوا محسوس کرنے لگے — ■ ■

اقلیتوں کے لئے زبانی جمع خرچ نہیں

ٹھوس اقدامات

حکومت اترپردیش اقلیتوں کے تحفظ اور ان کی فلاح و ترقی کے لئے نہ صرف پُرعزم ہے بلکہ پوری طرح سرگرم عمل بھی ہے جس کا ثبوت ہیں مندرجہ ذیل حقائق :

- اقلیتوں کی فلاح سے متعلق آنجہانی وزیراعظم شریمتی اندرا گاندھی کے ۱۵ نکاتی پروگرام پر تیز رفتار عمل درآمد میں اترپردیش سب سے آگے۔
- ممبران مجالس قانون ساز کی ایک کمیٹی بھی سرگرم کار جو اقلیتوں کے مسائل پر غور و خوض کرکے ان کے حل کے لئے حکومت کو مشورہ دیتی ہے۔
- اقلیتی فرقوں کی امداد کے لئے اقلیتی مالیاتی کارپوریشن کا قیام۔
- ریاستی اقلیتی کمیشن کے زیر اہتمام ایک اقلیتی بورڈ کی تشکیل کا فیصلہ۔
- مختلف ملازمتوں میں اقلیتوں کی تقرری کو یقینی بنانے کے لئے اُردو اخبارات اور دیگر ذرائع ابلاغ سے خالی اسامیوں کی مشتہری کا بندوبست۔
- اُردو تعلیم کی توسیع و ترقی کے لئے اترپردیش میں مزید پانچ ہزار اردو ٹیچروں کی تقرری کا فیصلہ۔ اس سلسلے میں کارروائی بھی شروع۔
- اُردو زبان کے تحفظ اور فروغ کے لئے اترپردیش اردو اکاڈمی سرگرم کار۔ جس کی سالانہ گرانٹ بڑھاکر اب ۲۳ لاکھ روپیے کردینے کی منظوری۔

- فخرالدین علی احمد میموریل سوسائٹی کے لئے سالانہ گرانٹ کے طور پر پانچ لاکھ ۲۰ ہزار روپیے کی منظوری۔
- ایک وقف ترقیاتی اتھارٹی قائم کرنے کا فیصلہ جس کے لئے ایک کروڑ روپیے کی گرانٹ منظور۔ اس کے علاوہ مسلم اوقاف کے لئے ۲۵،۲۷ لاکھ روپیے کی مزید امداد بھی منظور۔
- فرقہ وارانہ نقطۂ نظر سے حسّاس ضلعوں میں حتی الامکان اقلیتی فرقے کے ضلع مجسٹریٹ اور پولیس سپرنٹنڈنٹ کی تعیناتی۔ ایسے ضلعوں میں دیگر پولیس افسران کی تقرری میں بھی اقلیتوں کی نمائندگی کو یقینی بنانے کا فیصلہ۔
- پولیس میں سپاہیوں کی بھرتی کے سلسلے میں تشکیل دی جانے والی سلیکشن کمیٹیوں میں اقلیتی فرقے کے کسی افسر کو شامل کرنے کا فیصلہ۔
- فسادزدہ علاقوں میں پی۔ اے۔ سی۔ کی تعیناتی کا اندراج پولیس کی روانگی کی طرح کرنے کا فیصلہ تاکہ کسی علاقے میں اگر کوئی زیادتی ہوتی ہے تو اُس کی نشان دہی کی جا سکے
- محکمۂ اطلاعات کی جانب سے جاری کیے جانے والے اشتہارات کے مجموعی بجٹ کی ۱۰ فی صد رقم اُردو اخبارات کے لئے مختص۔

جاری کردہ، محکمۂ اطلاعات ورابطۂ عامہ اترپردیش۔ لکھنؤ

ابوالکلام قاسمی

یوں تو کہنے کو ہر اک لمحہ سفر تھا در پیش
سچ مگر یہ ہے کہ ہر موڑ پہ گھر تھا در پیش
دستِ قاتل تھا یک رو تو مجھے سر تھا عزیز
کوئی خنجر نہ ملا جب مجھے سر تھا در پیش
خود کو پانے کے لئے توڑے تھے خرد کے طلسم
اور حیران تھا جب اپنا ہنر تھا در پیش
شوق کی راہ میں حائل کوئی دیوار رہی
سایۂ ابر سے نکلا تو شجر تھا در پیش
دشت و صحرا سے جدا شہر کا احوال نہ تھا
ایسے وحشت کو کوئی بام نہ در تھا در پیش

شکستِ شام سے منظر جو آبجو کا تھا
وہ عکس تیرے لبوں کا مرے لہو کا تھا
دعا کے نخل پہ لمحوں میں برگ و بار آئے
کہ تخمِ اشک میں جوش اس قدر نمو کا تھا
وہ تیز دھوپ کے ڈر سے نہ مجھ سے مل پایا
مجھے بھی گھر سے نکلنے میں خوف لو کا تھا
دیا تھا نام جسے سب نے خود کلامی کا
وہ سلسلہ بھی عجب تجھ سے گفتگو کا تھا
تری تلاش مجھے تیرے انگ انگ میں تھی
کہ جیسے راز کوئی یہ بھی جستجو کا تھا

شمس الرحمٰن فاروقی

بے خودی بستر تمہید فراغت ہو جو
پر ہے سائے کی طرح میرا شبستاں مجھ سے

وزن: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

بحر: رمل مثمن مخبون محذوف مقطوع

آفریں ہے طباطبائی کو، کہ ایک طرف انھوں نے کلام غالب کی نکتہ رسی میں وہ معیار قائم کیا ہے کہ اچھے اچھے بھی اس تک نہ پہنچ پائے، اور دوسری طرف ایسا لگتا ہے کہ وہ غالب پر نکتہ چینی کے لئے موقعے کی تاک میں رہتے ہیں۔ بلکہ وہ نکتہ چینی سے آگے بڑھ کر تحقیر تک پہنچ جاتے ہیں اور جب ان پر جوش کا غلبہ زیادہ ہوتا ہے تو وہ مناسب موقعے کا بھی انتظار نہیں کرتے، بلکہ بے موقع ہی چاند ماری کر ڈالتے ہیں۔ چنانچہ وہ شعر زیر بحث میں لفظ "ہو جو" کے بارے میں فرماتے ہیں کہ "ہو جیو" خود ہی واہیات لفظ ہے، مصنف نے اس پر اور طرہ کیا کہ مخفف کر کے ہو جو بنایا۔" بے خود موہانی نے اس کو اساتذۂ دہلی کے "تصرفات نادرانہ" کی مثال بتایا ہے۔ لیکن یہ دفاع غیر ضروری اور ناکافی ہے۔ طباطبائی نے غالب کی زبان پر اس انداز سے اظہار خیال کیا ہے گویا غالب کو انیسویں صدی کی آخری دہائی میں مروج لکھنوی روزمرہ کا پابند ہونا چاہیے تھا۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ غالب کی زبان کم و بیش وہی ہے جو شاہ نصیر، مومن اور ذوق کی تھی، یعنی وہ زبان، جو انیسویں صدی کے اوائل میں دہلی کا روزمرہ تھی۔ طباطبائی کو یہ بات معلوم نہ تھی کہ غالب کی یہ غزل ۱۸۲۱ سے پہلے کی ہے۔ (ان کی شرح کے وقت تک نسخۂ حمیدیہ شائع نہ ہوا تھا۔) لیکن بے خود موہانی کو تو یہ بات بخوبی معلوم ہو چکی تھی۔ ۱۸۵۷ کے بعد ہماری زبان بہت تیزی سے بدلی، اور جتنی تبدیلیاں انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں رونما ہوئیں وہ ان تبدیلیوں سے زیادہ تھیں جو اٹھارہویں صدی کے دوسرے نصف میں نظر آتی ہیں۔ چنانچہ میر کے دیوان اول (لامرتبہ قبل ۱۷۵۰) اور دیوان ششم (مرتبہ ۱۸۰۰ تا ۱۸۱۰) میں زبان کم و بیش یکساں ہے، حالانکہ دیوان ششم کی تکمیل کے وقت میر کو لکھنؤ میں کم و بیش پچیس برس ہو چکے تھے۔ لہٰذا ۱۸۲۱ سے قبل کی غزل کے کسی لفظ پر طباطبائی کا اعتراض کہ یہ لفظ "واہیات" ہے اور اس کو مخفف کر کے غالب نے مزید واہی پن کیا، نامناسب اور غلط ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جانا چاہیے کہ ہو جیو اور ہو جو قدیم الفاظ ہیں اور اب متروک ہیں۔ جس زمانے کی یہ غزل ہے، اس زمانے میں متروک نہ تھے۔

خیر، یہ بات الگ ہے کہ "ہو جیو" واہیات ہے یا "ہو جو" واہیات تر۔ سوچنے کی بات یہ تھی کہ صحیح متن "ہو جو" بمعنی "ہو جیو" کا مخفف ہی ہے، یا اس کا بھی امکان ہے کہ یہ "ہو جیو" کا مخفف نہ ہو، بلکہ ہو + جو (یعنی "ہو" کے بعد وقفہ اور "جو" بمعنی حرف شرط) ہے؟ غالب نے "ہو جیو" ایک جگہ ضرور لکھا ہے ؎

مجھ کو ارزانی رہے تجھ کو مبارک ہو جیو
نالۂ بلبل کا درد اور خندۂ گل کا نمک

لیکن "ہو جو" بمعنی "ہو جیو" میں نے غالب کے یہاں نہیں دیکھا، اور نہ ہی کسی قدیم تر شاعر کے یہاں اس کا وقوع مجھے یاد آتا ہے۔ یہ درست ہے کہ طباطبائی ہی نہیں بلکہ تمام شارحین نے شعر زیر بحث میں "ہو جو" کو "ہو جیو" کا مخفف ہی سمجھا ہے۔ نسخۂ عرشی کی دونوں اشاعتوں میں "ہو جو" کے بعد علامت ندا (!) ہے (اشاعت اول صفحہ ۱۲۱ اور اشاعت دوم صفحہ ۲۷۰) نسخۂ عرشی کی قرأت سے شارحین کی قرأت کی تصدیق ہوتی ہے۔ لیکن قدیم تر نسخوں کی شہادت اس بات کا قوی امکان پیدا کرتی ہے کہ غالب نے ہو + جو لکھا تھا، نہ کہ "ہو جو" بمعنی تخفیف "ہو جیو"۔ نسخۂ حمیدیہ (اشاعت اول، بھوپال) میں "ہو" اور "جو" بہت صاف صاف اور دور دور لکھے ہوئے ہیں۔ (صفحہ ۱۸۶)۔ نسخۂ شیرانی کا عکس جو لاہور سے شائع ہوا ہے (۱۹۶۹) اس میں بھی "ہو" اور "جو" بالکل الگ الگ اور دور دور لکھے ہوئے ہیں، گویا کاتب نے اس کا التزام رکھا ہے کہ دونوں کو الگ لفظ لکھا جائے۔ (ورق ۷۰ الف)۔ لہٰذا میرا خیال ہے کہ ہو + جو (بمعنی "اگر") صحیح قرأت ہے، اور شعر کا مطلب یہ ہوا کہ اگر میرا شبستاں سائے کی طرح مجھ سے پرے ہے تو مجھے امید ہے (یا میں سمجھتا ہوں) کہ اب مجھے بے خودی نصیب ہوگی اور یہ بے خو

تعبیر فراغت کا بستر ہوگی لیکن سب سے اندوہ ناک بستر ہوگا لفظ [illegible] ہوگی، جسے فراغت کی تعبیر کہیں تو بے جا نہ ہوگا۔

سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر شبستان میرے سائے کی طرح مجھ سے پر ہے تو اس سے بے خودی کیوں کر حاصل ہوگی؟ اس کا جواب یہ ہے کہ جب تک میں آشفتگی اور وحشت کے عالم میں دربدر مارا مارا پھرتا تھا، میں شبستانوں اور آرام گاہوں سے بے تعلق تھا۔ اب جو میں اپنے شبستان میں آ بیٹھا ہوں تو ظاہر ہے کہ اب میں وحشت کو ترک کر چکا ہوں، اور عشق کی اس منزل میں ہوں جو سکوت اور حیرت کی منزل ہے۔ اس لئے امید ہے کہ اب بے خودی بھی طاری ہوگی۔ یہ نکتہ بھی ہو سکتا ہے کہ جب تک مجھ کو اپنی ہستی اور وجود کا احساس تھا تب تک مجھ میں وحشت تھی، شوریدہ سری تھی۔ اب جب اپنی ہستی کے احساس کو بھلا بیٹھا ہوں تو وحشت ختم ہوئی اور بے خودی کا دور دورہ ہے۔

یہ سب باتیں تو ہو گئیں لیکن سائے کی طرح شبستان کے پر ہونے کا کیا مطلب ہے؟ یوسف سلیم چشتی فرماتے ہیں: "جس طرح سائے کا گھر سائے سے معمور ہوتا ہے۔" لیکن شعر میں دو سائے کے گھر کا ذکر ہے اور نہ سائے سے اس گھر کے معمور ہونے کا بیان۔ بے خود موہانی کا ارشاد ہے: "میرا شبستان اس طرح پر ہے جس طرح سائے سے سایہ دار چیز۔" یعنی اس شرح کی حد تک دونوں میں کوئی فرق نہیں۔ بے خود دہلوی نے مصرع کی نثر کر کے چھوڑ دیا ہے: "سائے کی طرح میرا شبستان مجھ سے بھرا ہوا ہے۔" حسرت موہانی کے خیال میں "میرا شبستان مجھ سے پر ہے، جس طرح سائے کا شبستان سائے سے پر ہوتا ہے۔" لیکن مصرع میں سائے کے شبستان کا کوئی ذکر ہی نہیں۔ اس مسئلے کا حل کسی شارح نے نہ بتایا کہ شبستان کو سائے کی طرح پر کیوں کہا گیا ہے۔ شبستان کا پر ہونا تو سمجھ میں آتا ہے کہ میں اپنے شبستان میں خوب آرام سے پھیلا ہوا ہوں، میرا شبستان مجھ سے پوری طرح پر ہے لیکن شبستان کے پر ہونے اور سائے میں کیا مناسبت ہے، یہ بات واضح نہیں ہوتی۔

اس مسئلے کو میں پوری طرح حل نہیں کر سکا ہوں۔ بڑے غور و فکر اور سخن فہم دوستوں سے تبادلۂ خیال کے بعد جو باتیں سمجھ میں آئی ہیں ان کی طرف اشارے تو کئے ہیں لیکن مطلب پوری طرح کھلتا نہیں۔ جہاں تک میں دیکھ سکا ہوں "سایہ" اور "پر" کے کوئی اصطلاحی معنی بھی نہیں ہیں جن کی روشنی میں اس تشبیہ کی شرح ہو سکے۔ سایے کے دو معنی ہیں: "پرچھائیں" اور "چھاؤں"۔ "سایہ" کے معنی "بہت" بھی [illegible] نہیں۔ "پر" کے معنی ہیں "مملو" "بھرا ہوا" (معنی خالی کا الٹا) لفظ "کثرت" کے ساتھ جیسے "پر درد"، "پر زور" وغیرہ۔ مؤخر الذکر معنی کو یہاں دخل نہیں۔ لیکن "پہنچا ہوا" یا "پرشدہ" کے معنی "اپنے مقصود کو پہنچا" بھی ہوتے ہیں۔ ممکن ہے اس طرف کوئی اشارہ ہو، لیکن یہ بھی پوری طرح صاف نہیں۔ "سایہ" کے معنی [illegible] یا "کوئی سایہ دار جگہ" کے ہوتے ہیں۔ ممکن ہے غالب نے "سایہ" کو "سایہ دار" کے معنی میں استعمال کیا ہو، لیکن اس کی کوئی اور سند میری نظر میں نہیں ہے۔ "سایہ" کے معنی "تاریک" ہوتے ہیں۔ ممکن ہے غالب نے سایہ کی طرح پر ہونے سے "سایہ تک" مراد لیا ہو، لیکن یہ بات بھی دل کو لگتی نہیں۔ موجودہ معلومات کی روشنی میں تشبیہ میری فہم سے باہر ہے۔ طباطبائی کا یہ کہنا تو درست ہے کہ "فراغت" کے معنوی معنی "خالی ہونا" ہیں، اور یہ لفظ "پر" کے مناسبات میں سے ہے۔ لیکن یہ بات اب بھی واضح نہیں ہوتی کہ "سائے" اور "پر" میں کیا مناسبت ہے؟

اب لے دے کے ایک بات رہ جاتی ہے۔ سائے کو اس معنی میں "پر" یعنی "بھرا ہوا" کہہ سکتے ہیں کہ کسی چیز کی پرچھائیں تاریکی سے بھری ہوتی ہے، یعنی پرچھائیں میں کوئی اور چیز شامل نہیں ہوتی۔ جہاں پرچھائیں ہوگی وہاں روشنی نہ ہوگی۔ اس کے برخلاف جہاں روشنی ہوتی ہے وہاں پرچھائیں ہو سکتی ہے۔ لیکن پرچھائیں کی صفت ہی یہ ہوتی ہے کہ وہ بالکل بھری ہوتی ہے، اس میں کسی اور چیز کی جگہ نہیں ہوتی۔ لہٰذا سائے کی طرح "پر" سے مراد ہوئی "پوری طرح بھرا ہوا، جس طرح پرچھائیں بالکل بھری ہوئی ہوتی ہے۔" یہ معنی بہت کمزور ہیں، لیکن میں فی الحال اس سے زیادہ نہیں کہہ سکتا۔ ■■

کہتی ہے خلق خدا

شب خون شمارہ ۱۳۲ میں جے رام داس فلک کا مضمون 'عروض اور زحافات' دیکھا۔ محقق طوسی نے زحاف عرج کو ایجاد کرتے وقت فرمایا تھا۔ "عروض و ضرب کے رکن اخیر میں تغیر بہ نقصان ہوا ہو تو وہاں تسبیغ یا اذالت تصور نہیں کرنا چاہیے کیونکہ تغیر بہ نقصان کے بعد تغیر بہ زیادت شنیع ہے۔" ظاہر ہے محقق نے یہاں نقصان کے بعد اضافہ کو شنیع کہا ہے۔ لیکن عروض ضرب میں موقوف حروف موقوف ہی رہتے ہیں، جب کہ صدر و ابتدا اور حشوین میں موقوف حروف متحرک بن جاتے ہیں، اسی جہت سے انھوں نے ایک نئی راہ نکالی جس کی رو سے فعلان، مفعولان اور فعلاتان کو مقطوع مسبغ یا مقطوع مذال کہنے کی بجائے قاعدۂ عرج صرف اعرج کہنا اچھا ہے۔ اتنی سی بات سمجھ لینے کے بعد ہر طالب عروض کی سمجھ میں یہ نکتہ بہ آسانی آجانا چاہیے کہ زحاف عرج مختص بعروض و ضرب کیوں ہے۔ اتنا سمجھ لینے کے بعد یہ نوبت ہی نہیں آئے گی کہ "تخصیص کی کوئی وجہ بیان نہیں کی گئی۔" جو لوگ آج عرج کو زحاف عام بنانا چاہتے ہیں وہ کل موقوف حروف پیدا کرنے والے ہر زحاف کو بھی درجہ دیں گے جو قہر برجان عروض ہوگا۔ میں تو اپنے بیاض سے موقوف حروف پیدا کرنے والے ہر زحاف کو عروض باہر کر چکا ہوں۔

میں مانتا ہوں کہ عروض خلیلیہ میں بہت سی بیکار باتیں جگہ پا گئی ہیں اور انھیں فوراً عروض باہر کر دینا چاہیے۔ جناب جے رام داس فلک کو میرا مشورہ ہے کہ وہ اس نیک کام میں جٹ جائیں۔

[illegible]
کندن

شب خون شمارہ ۱۳۳ میں افسانوں، غزلوں، نظموں اور مضامین کے علاوہ "تفہیم مشرقی شعریات" اور "تفہیم غالب" خاصی دلچسپی کے اسباب ہیں۔ حالانکہ تفہیم غالب کے سلسلے میں کبھی کبھی فاروقی صاحب سے اختلاف کرنے کو جی چاہتا ہے مگر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اب فاروقی صاحب سے بھی اختلاف پیدا کیا جائے؟[1]

حسین الحق

[1] کیوں نہیں کیا جا سکتا؟ (فاروقی)

شب خون شمارہ ۱۳۲ میں عشرت ظفر کا مراسلہ دیکھا۔ "حسن عزیز اچھے شاعر ہیں، فکر بھی۔ لیکن وہ مستند یا خود سے اچھے نہیں، کوئی بات نہیں۔" ہاں عشرت صاحب نے یہ نہیں بتایا کہ یہ 'فیصلہ' انھوں نے کس مقامی یا بیرونی شاعر دوست سے مشورہ کے بعد صادر کیا ہے؟ یا ان میں خود یہ فیصلے کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی ہے؟؟ بہتر ہوگا کہ ادارہ شب خون عشرت ظفر صاحب جیسے غواص فن اور آئین شناوری کے ماہرین کی "پراسرار اور عجیب" صلاحیتوں سے فائدہ اٹھائے تاکہ شوکت حیات اور حسین الحق کی کہانیاں "صحیح ترتیب" پر شائع ہو سکیں۔

جوش اعتراض سے مغلوب عشرت ظفر صاحب اپنے مراسلے میں تضادات کا بری طرح شکار ہوئے ہیں۔ ایک طرف تو وہ شمس الرحمن فاروقی کی علمیت اور تنقیدی بصیرت پر اعتماد کا اظہار کرتے ہیں، دوسری طرف مشمولات کی ترتیب پر اعتراضات! اسے ان کی "کم فہمی" پر محمول کیا جائے یا "منافقت" پر؟

چونکہ عشرت ظفر صاحب نے میری شاعری پر اپنی قیمتی رائے صادر فرمائی ہے اس لئے اب میں بھی ان کی شاعری پر حرف زنی کا جواز رکھتا ہوں۔ لیکن فی الحال اپنی ذاتی رائے کو محفوظ رکھتے ہوئے صرف یہی کہہ سکتا ہوں کہ برادرم ارشاد حیدر صاحب نے عشرت صاحب کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ بجا ہیں۔ ارشاد حیدر نے اپنی مایوسی کو چھپانے کی بھرپور کوشش کی ہے مگر اس کو کیا کیا جائے کہ وہ شہر خموشاں یا قبرستان میں زندگی کا سراغ پانے میں ناکام رہے۔

چلتے چلتے عشرت ظفر صاحب کا شکریہ کہ انھوں نے میری رائے سے اتفاق کرتے ہوئے جناب شہریار کو بلند مقام کا شاعر تسلیم کر لیا۔ حالانکہ پچھلی سردیوں میں وہ انھیں ایک معمولی شاعر سے زیادہ اہمیت نہ دیتے تھے۔

کانپور
حسن عزیز

عشرت ظفر صاحب نے بعض باتوں کے سلسلے میں جو موقف اختیار کیا ہے اس کی مذمت شمالی ہندوستان کے ہر گوشے سے [illegible]

چونکہ ہم خود بھی بالاوسطہ طور پر مضمون سے متعلق ہیں اس لئے ان خطوط کو شائع نہیں کر رہے ہیں۔ یہ بحث اب بند کی جاتی ہے۔

الہ آباد — شب خون

شبخون شمارہ ۱۳۳ میں شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کا مضمون "اقبال کے کلام میں عروضی نظام" اور حامدی کاشمیری صاحب کا مضمون "اقبال کی خلاقی میں پیکر تراشی" اچھے مضامین ہیں۔

حامدی صاحب نے محنت اور عرق ریزی کا ثبوت دیا ہے لیکن ان کا یہ مضمون تشنہ رہ گیا کیونکہ اس موضوع پر اور زیادہ گہرے مطالعہ اور PATIENCE سے لکھنے کی ضرورت تھی۔ بہرحال انھوں نے ایک راہ نکالی ہے شاید دوسرے لوگ چل پڑیں۔

اس بار شفیع جاوید صاحب کا افسانہ "تعریف اس خدا کی" دوبارہ پڑھنے میں بھی مزے دے گیا۔ ان کا یہ افسانہ "مریخ" پٹنہ کے شمارہ فروری ۱۹۸۴ء میں شائع ہو چکا تھا۔ اس بار میں نے اسے نہایت سرسری طور پر پڑھا تھا۔ شفیع جاوید صاحب مسلسل بڑے ہی خوبصورت اور پر اثر افسانے لکھ رہے ہیں۔ منظر کاظمی کا افسانہ "سوگز پر دفن ایک کہانی" بھی اچھے تاثرات چھوڑ جاتا ہے۔ شوکت حیات صاحب نے ایک بار پھر بہت موثر افسانہ قلم بند کیا ہے۔ ایسا لگتا ہے یہ افسانہ ان کی اپنی ہی ذات کا عکاس ہے۔ نجم فضلی اور کے۔ ایم۔ اشرف کے افسانے بھی پسند آئے۔

ارشاد حیدر صاحب کے تبصروں سے لوگ بیکار بدکتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ زہر کو قند کہنے کے لئے کوئی کسی کو کیسے مجبور کر سکتا ہے۔ سید ارشاد حیدر کے تبصرے خاص کر مغربی بنگال سے نکلنے والے جریدوں پر نہایت بے لاگ ہیں۔ ان کا کہنا کہ معیاری رسالہ نکالنے کے لئے معیاری تخلیقات کے علاوہ ترتیب و تزئین کا معیاری ہونا بھی ضروری ہے سو فی صد درست ہے ورنہ جریدے روز نکلتے ہیں اور گمنامی کی موت مرتے ہیں۔

گیا — م۔ ق۔ خان

شمارہ ۱۳۴ حسب معمول پسند آیا۔ فاروقی صاحب کے مضمون کی بدولت سے یہ شمارہ بطور خاص بہت وقیع ہو گیا ہے۔ مضمون یوں تو خاصا ہے اور غالب کے عروضی نظام کے تعلق سے بہت سے نئے گوشوں کو سامنے لاتا ہے تاہم بڑی حد تک یہ مضمون گیان چند جین کے مضمون سے متعلق ہو گیا ہے۔ [illegible] موضوع پر لکھنے کی تحریک فاروقی صاحب کو گیان چند جین ہی سے ملی ورنہ شاید ان کے ذہن میں یہ موضوع در آتا اور بفرض محال آ تا بھی تو شاید وہ [illegible] سے محاکمہ کرتے۔ بہرحال فاروقی صاحب نے جس طرح گیان چند جین کے [illegible] اور نتائج کو دلائل سے غلط ثابت کیا ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔ [illegible] میں' میں نے انھیں مبارکباد کا خط لکھا ہے۔

اس مرتبہ غزلیں بہت پر وقار ہیں۔ احمد مشتاق کی غزلوں کو پڑھ کر ایک طرح کی تازگی اور توانائی کا احساس ہوا۔ اپنی انہیں خوبیوں کی وجہ سے وہ اپنے ہم عصروں میں ممتاز سمجھے جاتے ہیں۔ مظہر امام کی غزلیں بھی ٹھیک ہیں۔ نسبتاً نئے لوگوں میں عرفان صدیقی کی غزلیں اچھی لگیں۔ ان کی کچھ غزلیں ادھر ادھر بھی پڑھ چکا ہوں۔ منفرد غزل گو ہونے کے امکانات ان کے یہاں واضح طور پر پائے جاتے ہیں۔ سید ارشاد حیدر کے تبصرے بڑے پسند کئے جاتے ہیں۔ اس مرتبہ بھی پسند آئے۔

کلکتہ — فاروق شفق

شب خون ۱۳۲ موصول ہوا۔ کاتب صاحبان کو میرے ساتھ ازلی دشمنی ہے۔ لوگ کہتے ہیں کہ میری تحریر صاف ہوتی ہے لیکن محترم خوشنویس صاحبان کو میری تحریر پڑھنے میں دقت پیش آتی ہے۔ اب تو دوستوں نے کتابت کی غلطیوں کو مجھ سے ہی منسوب کرنا شروع کر دیا ہے۔ شب خون ۱۳۲ میں میری جو چند غزلیں چھپی ہیں' ان میں تین غلطیاں ہیں اس لئے ضروری ہے کہ ان کی نشان دہی کر دوں۔ ویسے میرے کرم فرما مجھے ان غلطیوں کا ذمہ دار ٹھہرا چکے ہوں گے۔ صفحہ ۶ پر شائع شدہ دوسری غزل کے دوسرے مصرعے میں "ایک" بھی "کا" ٹائپ ہے۔ اصل مصرع یوں ہے:

مجھے بھی کا احساس کتنی تھا تمہیں بھی احساس کتنی تھا

اسی غزل کے پانچویں مصرعے میں "ہے" کی جگہ "بھی" لکھا گیا ہے۔ [illegible] اس طرح ہے:

کہا تھا یہ دوستوں نے کہ سے کہ ہم کہیں تمہیں کیا کرو

صفحہ ۷ پر شائع شدہ دوسری غزل کے پہلے مصرعے [illegible]

کہ یہ مصرعہ دراصل یوں ہے:

ناامیدی کا دیا رہنے دو

میں مشکور ہوں گا اگر آپ مندرجہ بالا سطور 'شب خون' کی قریب ترین اشاعت میں شائع کر دیں۔

سید ارشاد حیدر کے تبصرے برابر دیکھتا رہتا ہوں۔ اختصار میں تفصیل سمو کر لکھتے ہیں۔

[illegible] مظہر امام

شب خون کچھ دلچسپی سے حاصل کر لیتی ہوں۔ اس کا مطالعہ نہ صرف میری معلومات میں اضافہ کرتا ہے بلکہ میرے لیے غور و فکر کی نئی راہیں کھولتا ہے۔ شب خون کا تازہ شمارہ ۱۳۳ حسب معمول معیاری اور باوقار ہے۔ احمد مشتاق اور مظہر امام کی غزلیں عرصے کے بعد 'شب خون' کے صفحات پر دیکھنے کو ملیں۔ احمد مشتاق کے یہاں اب جذبہ و احساس سے زیادہ الفاظ کے دروبست پر دھیان ہے۔ "بہار و خزاں" اور "گل و گلزار" کے استعارے انھوں نے بار بار دہرائے ہیں۔

مظہر امام کے یہاں جذبے اور احساس کی آنچ ابھی سرد نہیں ہوئی۔ شاید اس لیے وہ ہوس اور عشق کے امتیاز کو مسئلہ نہیں بناتے۔

شمس الرحمٰن فاروقی تفہیم غالب کے سلسلے میں ہمیشہ نئے نکتے نکالتے ہیں اور غالب کے شعر کی باریکیاں سامنے لاتے ہیں۔ "برخوردار بستر" کی وضاحت انھوں نے جس انداز سے کی ہے، وہ انھیں کا حصہ ہے۔ دوسرے شارحین معانی کی اس تہ تک نہیں پہنچے۔

ایک صاحب سید ارشاد حیدر کے تبصرے سے بڑے ناراض دکھائی دیتے ہیں۔ جو 'مستند ہے میرا فرمایا ہوا' کے قائل ہوتے ہیں انھیں سچی باتیں کڑوی لگتی ہیں۔ مجھے ارشاد حیدر کے تبصروں میں کہیں عصبیت کا شائبہ نظر نہیں آتا۔

[illegible] شفیقہ یوسف

شب خون شمارہ نمبر ۱۳۳ کے صفحہ ۹۵ پر 'اقبال کا نظام فن' نامی کسی کتاب کا اشتہار شائع ہوا ہے۔ اشتہار کا آغاز اس جملے سے ہوتا ہے: "دنیا کے سب سے بڑے شاعر اقبال کے فن پر پہلی مستقل تصنیف" ——— مجھے یہ اشتہار پڑھ کر حیرت بھی ہوئی اور افسوس بھی۔ کیا اس جملے سے تعصب اور جہالت کی بو نہیں آتی؟ کٹھ ملائیت کے لیے سماجی زندگی میں کوئی گنجائش نہیں ہے تو پھر بھلا ادب میں اسے کیوں کر برداشت کیا جا سکتا ہے؟ اقبال کو دنیا کا سب سے بڑا شاعر کہنے سے پہلے اسے کم از کم اردو کا سب سے بڑا شاعر ثابت کرنا ضروری ہے۔ میر، غالب اور انیس نے اردو ہی میں شاعری کی ہے، گھاس نہیں کھودی — جہاں تک مجھے معلوم ہے "شب خون" میں کتابوں کے اشتہار بلا معاوضہ شائع کیے جاتے ہیں۔ اگر یہ بات درست ہے تو آئندہ کوئی بھی اشتہار شائع کرتے وقت اس میں سے ایسے ہلکے جملے منہا کر دیں۔ اسی میں ادب اور شب خون کی عافیت ہے۔

اب ایک دو سخن برادرم ارشاد حیدر صاحب سے۔ میاں، تم تبصرہ نگاری کے فن سے آگاہ نہیں ہو۔ تم سے بہتر تبصرے تو وزیر آغا گروپ آف رائٹرز کے انور سدید لکھ لیتے ہیں۔ خیر چونکہ تم شب خون کی اشاعت میں ہاتھ بٹاتے ہو اس لیے خود تبصرہ لکھو مگر شمس الحق عثمانی کو خراب مت کرو۔ اس بھلے مانس سے بہت سے لوگوں کو امیدیں وابستہ ہیں۔ ویسے شمس الحق کا تبصرہ تمھارے تبصرے سے بہتر ہے۔ پس ثابت ہوا کہ آدمی کو بگڑنے میں دیر لگتی ہے۔ میں نے جو کچھ بھی لکھا ہے پوری دیانت داری سے لکھا ہے اس میں ذرا بھی بدنیتی شامل نہیں ہے۔

اس شمارے میں شائع ہونے والی غزلوں میں احمد مشتاق، مظہر امام اور عرفان صدیقی کی غزلیں (مظہر امام کی آزاد غزل کو چھوڑ کر) اچھی ہیں۔ باقی غزلوں میں شاعری کم ہے کرتب بازی زیادہ۔ عذرا عباس کی نظمیں اچھی ہیں مگر ایک آنچ کی کسر محسوس ہوتی ہے۔ اب اگر میں یہ کہوں کہ افسانے سب کے سب بکواس ہیں تو افسانہ نگار کیا بگاڑ لیں گے؟ ارے میں تو بھول ہی گیا تھا پریم کمار نظر کی غزلیں بھی تو شائع ہوئی ہیں ع "صد حیف کہ اب حافظہ کنگال بہت ہے"۔ فاروقی صاحب اور حامدی کاشمیری کے مضامین کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ یہ مضامین علامہ اقبال پر (جو رحمتہ اللہ علیہ بھی ہیں) نہیں لکھے گئے بلکہ اقبال پر لکھے گئے ہیں جو شاعر تھا۔

سری نگر — عبید صدیقی

شب خون شمارہ ۲۲۰ حسب روایت معنوی، فنی اور صوری اعتبار سے انتہائی خوبصورت ہے۔ غزلوں کے حصے میں احمد مشتاق صاحب کے لہجے کی تازگی نے خاص طور پر بہت مزہ دیا۔

ان کے کلام میں فنی محاسن کا رچاؤ قاری کو اس طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے کہ بار بار شعر پڑھنے کو جی چاہتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کے مقالے "اقبال کے کلام میں عروضی نظام" سے میں بہت متاثر ہوا ہوں۔ یہ مقالہ نہ صرف اقبالیات کے مطالعے میں اہم حقیقت کا حامل ہے بلکہ اس کا تحقیقی انداز اردو تنقید میں تحقیق کی روایت کو آگے بڑھاتا ہے۔ اس وقت جب کہ اردو تنقید میں "فارمولا مضامین" بہت زیادہ تعداد میں لکھے جا رہے ہیں خالص تحقیقی انداز میں مضامین لکھنا ادبی تاریخ کی اہم ضرورت ہے۔

سلیم اختر نے ادب اور عصری آگہی میں علامتی افسانے کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے مجھے اس سے اتفاق ہے۔ ڈاکٹر جالبی نے پاکستان میں علامتی افسانے کے خلاف محاذ آرائی کا سلسلہ شروع کر رکھا ہے۔ وہ علامتی افسانے سے مکمل مایوسی کا اظہار کرتے ہیں۔ شاید سلیم اختر کا یہ مقالہ ان کی نظروں سے گذرے تو وہ علامتی افسانے کے بارے میں اپنا رویہ تبدیل کر لیں اور اسے اردو افسانے کی روایت کا ایک حصہ سمجھ کر اس سے درگذر فرمائیں۔

"شب خون" میں شامل افسانوں کے بارے میں چند گذارشات پیش کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔

شفیع جاوید صاحب کا افسانہ "تعریف اس خدا کی" اپنے موضوع کے اعتبار سے کچھ عجیب سا افسانہ لگا۔ اگرچہ بے شمار دوستوں نے تصوف کے افکار کی آمیزش سے اچھی کہانیاں لکھی ہیں لیکن شفیع جاوید صاحب کی یہ کہانی بہت سطحی سی محسوس ہوئی۔ کہانی میں MYTH کی آمیزش سے کہانی نگار کا مقصد صرف اس قدر ہوتا ہے کہ وہ کہانی کی معنوی DIMENTIONS میں اضافہ کر سکے اور شعور کی ان پرتوں سے قاری کو روشناس کروا سکے جہاں اسے آفاقیت کا احساس ہو۔

شفیع جاوید صاحب کا یہ افسانہ اس قدر سطحی ہے کہ اسے پڑھنے کے [illegible] بعد کہانی کی صورت منکشف ہوتی ہے [illegible]

ہاں منظر کاظمی کا خوشگوار حیات اور رحم فضل صاحب کے [illegible]

دیکھے کے ہیں اور عہد حاضر کی المناک [illegible] CORRESPOND [illegible]

بر کل [illegible]

شب خون کے تازہ شمارہ ۲۲۰ نے تو نا حاضر [illegible]

ایک مدت بعد اتنی اچھی ترتیب نظر آئی۔

شفیع جاوید کی کہانی "تعریف اس خدا کی" [illegible] بہت دنوں بعد انھوں نے اتنی اچھی کہانی لکھی ہے۔ کہانی [illegible] بڑھتی ہے اور ایک نقاب کے بعد دوسرا نقاب [illegible] اور آخر میں ساری سچائی یک دم ننگی ہو جاتی ہے — شفیع صاحب کی [illegible] کہانی ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ منظر کاظمی کی کہانی [illegible] ایک کہانی" بھی بہت خوب ہے۔ منظر کاظمی اور [illegible] بعد ان کی کہانی نظر آئی۔

منظوم حصہ بھی بہت جاندار ہے۔ احمد مشتاق اور مظہر امام [illegible] خاص پسند آئے۔ مظہر امام کی غزلوں کا رنگ [illegible] اب تو اطہر نفیس کی طرح مظہر امام بھی محبوب شاعر ہو رہے ہیں۔

اقبال کے کلام میں عروضی نظام پر شمس الرحمٰن فاروقی کا [illegible] اپنا جواب نہیں رکھتا۔

غالب کے اشعار کی تفہیم کا سلسلہ کتنا کارآمد ہے یہ کسی کی نظر سے پوشیدہ ہے؟ اس طرح غالب کو سمجھنے کی کوشش کبھی نہیں کی گئی۔ اب تو یہ حصہ شب خون کے دل کی حیثیت رکھنے لگا ہے۔

پورنیہ — مشتاق احمد نوری

شمارہ ۲۲۰ کو دیکھ کر بہت دکھ کے ساتھ یہ رقم کر رہا ہوں کہ پہلی بار ایسا محسوس ہو رہا ہے کہ وہ روایت جو "شب خون" نے [illegible] اور ان کی ترتیب سے قائم کی ہے معدوم ہوتی جا رہی ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو تلید غزلوں کے کالم میں مظہر امام کی ایک ایسی چیز شامل نہیں ہوتی [illegible] کسی بھی صورت میں [illegible] نہیں دیا جا سکتا ہے۔

میر اور غالب نے بھی غزلوں میں تجربے کر کے شعر کو اور طرح دار بنا دیا
ہے لیکن ان نام نہاد آزاد غزل کے خالقوں نے اسے لنگڑا لولا کر کے رکھ دیا، دیکھو
ایک ایسے جوڑ کے ساتھ جو نغمات خود شاعری میں ان کی نا اہلی کا ثبوت فراہم کرتا
ہے۔ آپ نے ہمارے شائع ہونے والے جریدے "کوہسار" میں شاید پڑھا ہوگا
مظہر امام صاحب کی اسی تخلیق کو علامہ یونس احمر نے بہت آسانی کے ساتھ ایک
غزل کی صورت عطا کی ہے، حالانکہ امام صاحب نے یہ دعویٰ بھی کیا تھا کہ اسے پابند
بنانا ممکن ہو گا کیونکہ ان کے خیال میں اس میں کوئی لفظ غیر ضروری نہیں ہے
جبکہ میرا خیال ہے کہ یہ ساری تخلیق غیر ضروری ہے۔

امید ہے آپ شب خون کے معیار اور اس کی روایت کو قائم رکھتے
ہوئے اسے آئندہ ایسی تخلیقات سے پاک ہی رکھیں گے۔

رفیق ہمراز
سیگر

شب خون شمارہ ۱۳۲ ہمیشہ کی طرح محترم اپنی خصوصیات کا حامل
رسالہ ہے۔ فاروقی صاحب کے مقالے میں کلام اقبال کے حوالے سے ان کے شعور
میں متوقع لفظ اور غیر متوقع لفظ کی دریافت اور عروضی پیمانہ پر شعروں وقعہ کا
تجزیہ نقد ادب کے باب میں اپنی نوعیت کا بہترین تخلیقی کارنامہ ہے۔ نمائندہ غزل
میں احمد مشتاق کا یہ شعر بہت پسند آیا۔

مزہ تو یہ ہے کہ وہ خود تو ہے نئے گھر میں
اور اس کی یاد پرانے مکان میں رہتی ہے

تلمیح ہاشمی
سیتامڑھی

شب خون کا تازہ شمارہ ۱۳۲ وقیع اور متنوع ہے اور بہت زیادہ
معیاری بھی۔ شمس الرحمن فاروقی صاحب کا مضمون "اقبال کے کلام میں عروضی
نظام" اور حامدی کاشمیری کا مقالہ "اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی" کو پڑھ کر
مجھ پر یہ باب کھلتا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی صاحب کی علمی بصیرت کو دیکھ کر از خود
تعریف کے الفاظ منہ سے نکل جاتے ہیں۔ مقالے بہت ہی معلوماتی اور معیاری ہیں۔
تحریریں اس شمارہ کی "سو گز پہ زمیں" ایک کہانی اور ستون بہت اچھے نثری
فن پارے ہیں۔

احمد مشتاق اور عرفان صدیقی کی غزلیں بہت خوب ہیں، چند نظمیں
اچھی ہیں۔ اس بار مظہر امام کی آزاد غزل اور پابند غزلیں صوری و معنوی
دونوں اعتبار سے بہت معمولی ہیں۔ ابھی مظہر امام کی زیادہ آزاد غزلیں
دیکھنے میں نہیں آئی ہیں۔ لیکن ان کی پوری شاعری کی طرح ان کی آزاد
غزل بھی فکر و فن کی بلندی اور نمایاں انفرادیت لئے ہوئے ہیں۔
ممکن ہے ان کا قلم آزاد غزل کو وہ اعتبار و وقار دے سکے جس کے
اہل نظر متمنی ہیں۔

مصطفیٰ مومن
دھنباد

شمارہ نمبر ۱۳۱ میں اقبال پر فاروقی اور حامدی صاحب کے مضامین بہت
اچھے ہیں۔ نجم فضلی کا افسانہ، احمد مشتاق، عرفان صدیقی اور اظہر ہاشمی
کی غزلیں خوب ہیں۔

آپ نے عرفان صدیقی کے بارے میں جو "اس بزم میں" لکھا ہے ان کی
نفی ترتیب میں کی ہے۔ عرفان صدیقی ہند و پاک کے بہت اچھے شاعر ہیں۔

اسد کلیم
سری نگر

شب خون شمارہ ۱۳۲ میں شمس الرحمن فاروقی صاحب نے غالب کے اس شعر۔

سرشک سر بہ صحرا دادہ نور العین دامن ہے
دل بے دست و پا افتادہ برخوردار بستر ہے

کی تشریح اپنی روایتی دقت نظری کے مطابق اس طرح کر دی ہے کہ اب اس میں
مزید اضافے کی گنجائش باقی نہیں رہی، تاہم ان کی تشریح میں بعض باتیں
کھٹکتی ہیں، جن کا اظہار میں ضروری سمجھتا ہوں۔ مثلاً انھوں نے دونوں
مصرعوں کی الگ الگ تشریح تو کر دی ہے (اور بلا مبالغہ بڑی نادر
تشریح کی ہے) لیکن دونوں مصرعے جس وحدت معنی کی طرف اشارہ کناں ہیں،
اس سے تقریباً صرف نظر کیا ہے۔ حالاں کہ غالب جیسے معنی آفریں شاعر سے
یہ بات بعید از قیاس ہے کہ وہ دو مختلف الخیال مصرعے کے تال میل سے
ایک مفہوم کے استنتاج پر قادر نہ ہوں گے۔ میرے خیال میں دونوں مصرعوں
کے درمیان ایک ناگزیر سا ربط موجود ہے جو ایک کلی مفہوم پر منتج ہوتا ہے۔
شعر کے سارے قرینے اس امر پر دال ہیں کہ دونوں مصرعوں میں ظاہری
و معنوی اتحاد موجود ہے۔ ایک ظاہری اتحاد تو وہ ہے جس کی طرف فاروقی

صاحب نے بھی اشارہ کیا ہے دونوں مصرعوں کے پہلے ٹکڑے ہم وزن اور ہم قافیہ ہیں۔ غور کیجئے تو اور بھی در دا بط کا سراغ ملتا ہے، مثلاً پہلے مصرعے میں "سر" اور اس کی مناسبت سے دوسرے مصرعے میں "دست"، "پا" وغیرہ۔ "سر بہ صحرا دادہ" اور "دل بے دست و پا افتادہ" میں "بہ" (WITH) اور "بے" (WITHOUT) کی ریاضیاتی مناسبت (– +) بھی قابل توجہ ہے پھر مصرعتین کے پہلے ٹکڑے جس طرح ہم وزن و ہم قافیہ ہیں، بعد کے ٹکڑے بھی اسی طرح برابر برابر کے ہیں اور ہم وزن ہیں، مصرع اولیٰ کی طرح مصرع ثانی میں بھی بشتا مرکب توصیفی اور خبر مرکب اضافی ہے، گویا ربط بھی دونوں میں ایک ہے۔ یہ بھی ایک دلچسپ بات ہے کہ مصرعتین میں برابر کی اضافتیں ہیں، وہ بھی مقررہ مقام پر، نہ آگے نہ پیچھے بلکہ ترتیب کے لحاظ سے الفاظ و تراکیب کے مابین تماثل و تقابل کا اہتمام بھی غور کرنے کی چیز ہے۔ لیکن فی الوقت یہ میرا موضوع نہیں، فاروقی صاحب نے جتنا اور جیسا بھرپور تجزیہ کر دیا ہے، اس سے بہتر تجزیے کا میں تصور نہیں کر سکتا۔ میرے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ یہ سارے خارجی روابط محض شعر کے آرائشی لوازم کے طور پر استعمال نہیں ہوئے ہیں بلکہ یہ شعر کے اس معنیاتی نظام کا بھی اشارہ ہیں جس کے تحت دونوں مصرعے باہم مربوط و متحد ہیں اور شعر کے ایک کلی مفہوم کی بھی نشان دہی کرتے ہیں۔

یہاں یہ بات ذہن نشین رہے کہ ایک شعر کی متعدد تعبیریں ہو سکتی ہیں، لہٰذا میں یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ میں جو مفہوم بیان کروں گا وہی حتمی طور پر قطعی ہوگا۔ البتہ یہ ممکن ہے کہ مفہوم کی ایک سمت متعین ہو جائے۔

شعر زیر بحث کا مفہوم بیان کرنے سے پہلے میں غزل گویوں کی ایک خاص تکنیک کی طرف اشارہ کرنا چاہوں گا جو شعرائے غزل کا بڑا مقبول و مرغوب طریقہ رہا ہے اور جس سے بعض اوقات تفہیم شعر میں بھی بڑی مدد ملتی ہے۔ یہ شعر جس غزل سے ماخوذ ہے اس کی ردیف "بستر کھینچ" ہے اور قافیے "یار" "ستار" "غار" وغیرہ ہیں۔ اب غزل گویوں کے اس طریق متعارفہ کے مطابق شعر الٹا کہا جاتا ہے (یعنی شاعر پہلے اپنے منتخب قافیے کو مصرعے میں ڈھالتا ہے، پھر اس پر مصرع لگا کر شعر موزوں کرتا ہے) یہ بات قرین قیاس ہے کہ غالب نے بھی پہلا ٹکڑا "برخوردار بستر" کو قافیہ اور ردیف کے ساتھ باندھا ہوگا اور پھر ردیف اور قافیے کی مواصلت سے ایک بامعنی ترکیب بھی وجود میں آئی ہوگی تو ظاہر ہے کہ انھیں "برخوردار بستر" کے لئے ایک فاعل کی ضرورت پیش آئی ہوگی۔ لیکن برخوردار بستر کون ہو سکتا ہے؟ دیگر غزل گو شعرا کی طرح غالب کے عندیے میں بھی یہ بات موجود ہے کہ دل جو پائے راحت ہوتا ہے اور راحت کے بہانے ڈھونڈتا ہے، مثلاً ؎

تجھے بہانۂ راحت ہے انتظار اے دل
کیا ہے کس نے اشارہ کہ ناز بستر کھینچ

دل ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن
بیٹھے رہیں تصور جاناں کئے ہوئے

اس طرح "برخوردار بستر" کے لئے دل کا انتخاب بجو دز اصل عمل میں آ گیا۔ لیکن محض لفظ "دل" کے استعمال سے بات نہیں بنتی، کیوں کہ فوراً سوال یہ اٹھ کھڑا ہوتا ہے کہ بستر کی برخوردگی کا حقیقی مستحق کون سا دل ہو سکتا ہے؟ چنانچہ ایسے دل کی تخصیص کی گئی جو "بے دست و پا افتادہ" بھی ہو۔ یوں ایک مصرع تیار ہو گیا: "دل بے دست و پا افتادہ برخوردار بستر ہے"۔ لیکن اس مصرع میں ابھی بہت ساری قباحتیں ہیں۔ دراصل ہوتا ہے یہ کہ ایک مصرع نحوی اعتبار سے مکمل ہونے کے باوجود اپنی بھرپور معنویت کے لئے دوسرے مصرعے کا محتاج ہوتا ہے، چنانچہ اس مصرع میں بھی بعض ایسی باتیں باقی بچ رہتی ہیں جو وضاحت طلب ہیں، مثلاً دل آخر بے دست و پا افتادہ کیوں ہے، دل کا یہ حال کن وجوہ کی بنا پر ہوا کہ وہ برخوردار بستر ہو گیا۔ ان سوالوں کا جواب شاعر کو دوسرے مصرعے میں فراہم کرنا ہے۔ مصرع لگانے کو اساتذہ بڑا فن گردانتے ہیں چنانچہ میر مصحفی کو اسی بنا پر صاحب کہتے تھے کہ مصرع لگانے کے فن میں مصحفی کو مہارت حاصل نہ تھی بلکہ وہ دوسرے خیال میں یعنی لگا کر مصرعے چپکا دیا کرتے تھے یعنی لگانے کی صورت میں غالب کے پیش نظر دو راستے تھے ــــ یا تو وہ غزل گویوں کی روش عام اختیار کرتے، یعنی جو باتیں مصرع ثانی میں اظہار نہ پا سکیں انھیں وہ مصرع اولیٰ میں ظاہر کر دیتے، مثلاً اگر مصرع ثانی میں دعویٰ کا

جدید ادب کے [illegible] مصرعۂ اول میں وہ اس کی تاویل و توجیہ بیان کرتے
[illegible] شاعر وہ کی تکمیل کرتے۔ یا پھر وہ صرف یہ چاہتا ہے کہ وہ اپنے تیار شدہ
مصرعے کی نحوی ساخت کے مطابق ایک ایسا مصرع چست کریں جس میں خیالات
[illegible] ہوں یا نہ ہوں، ظاہری ساخت میں ایک مشابہت ضرور پیدا ہو جائے۔
یہ غالب کا مخصوص و منفرد طرز بھی ہے۔ دیوان غالب میں ایسے بہت سے اشعار
ملیں گے جو اس طرز خاص کی نمائندگی کرتے ہیں، بخوف طوالت صرف دو شعر
پر اکتفا کرتا ہوں۔ ؎

لاکھوں لگاؤ، ایک چرانا نگاہ کا — لاکھوں بناؤ، ایک بگڑنا عتاب میں

حسد سزائے کمال سخن ہے کیا کیجیے — ستم، بہائے متاع ہنر ہے کیا کہیے

لیکن غالب نے یہاں، دونوں راستے اپنائے ہیں یعنی انھوں نے دونوں مصرعوں میں
معنی کا ربط بھی برقرار رکھا ہے اور مصرعتین کی نحوی ترتیب بھی ایک جیسی رکھی ہے۔
پہلا مصرعہ اولیٰ پر نظر کیجیے، اس مصرعے میں سرشک بطور مبتدا ہے اور دوسرے
مصرعے کے مبتدا یعنی دل سے اس کا قریبی تعلق ہے، وہ یوں کہ آنسو کا منبع
و ماخذ دل ہی ہے کیونکہ آنسو دل کی آزردگی کا عملی اظہار ہوتا ہے۔ اب شعر
کے تیور کے مطابق اپنی جانب سے کچھ ایسی باتیں قیاس کیجیے جنھیں شاعر نے
کھول کر بیان کرنے کی بجائے مقدر رکھا ہے، لیکن غزلیہ شاعری کی روایات میں
چونکہ یہ باتیں داخل ہیں، لہٰذا ایسا قیاس کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں، مثال
کے طور پر ہم یہ قیاس کر سکتے ہیں کہ۔

(۱) دل ہجوم غم و اندوہ کے اثر سے آتنا بیمار ہو چکا ہے کہ اسے بحر بستر
کی راہ لینے کے کوئی چارۂ کار ہے نہ راہ فرار۔

(۲) دل بیمار ہے تو کیا ہوا اس میں شوق و آرزو کی تو [illegible]
اس میں جوش جنوں کی ولولہ انگیزی تو باقی ہے۔

(۳) شوق ہمیشہ دل کی تنگیٔ جا کا گلہ مند ہوتا ہے۔ ع
(گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیٔ جا کا) اور وسعت صحرا کا طالب ہوتا ہے۔

(۴) لیکن صحرا نوردی کے لیے عزم و حوصلہ ضروری ہے اور ایک
بیمار دل کتنا حوصلہ مند ہوتا ہے، معلوم ہے۔

(۵) دل اپنی بے بسی پر آنسو بہاتا ہے، جوش جنوں (یا دست صحرا
کی طلب کیجیے) آنسو بن کر آنکھوں کی راہ سے نکلتا ہے، جوش جنوں کی موجودگی
میں دل مضطرب تھا، اب یہ وحشت دور ہوتے ہی مطمئن ہو گیا اور ناز بستر
کھینچنے لگا۔

(۶) آنسو (یا جوش جنوں) ایسے دل کا زائیدہ ہے جو یاس و حرماں
کا مارا ہوا (بے دست و پا) ہے، ایسے آنسو میں کتنا زور ہوگا یا ایسے جوش
جنوں میں کتنا حوصلہ اور ولولہ ہوگا، یہ سوچنے کی بات ہے۔

مندرجہ بالا نکات سے شعر کا مفہوم واضح ہو گیا ہوگا کہ سرشک سر
بہ صحرا دادہ کا محرک جب دل بے دست و پا افتادہ ہے اور جو بستر کی راحت کا
گرویدہ ہو چکا ہے تو پھر آنسو صحرا نوردی کا حوصلہ کیسے کر سکتا ہے، دامن تک
کی رسائی ہی اس کے لئے بہت ہے۔ مجموعی اعتبار سے اس شعر سے شاعر کی مراد
یہ ہے کہ دل انتہائے یاس کے عالم میں بے حوصلگی اور کم ہمتی کا شکار ہو جاتا
ہے اور ذرا سی عافیت پا کر بہل جاتا ہے، بالکل اسی طرح جیسے ایک طفل ناداں
معمولی سا کھلونا پا کر اپنی بڑی سے بڑی ضد کو بھول جاتا ہے۔ شعر زیر بحث
میں "نور العین" اور "برخوردار" اپنے اور "لڑکپن" کی خصوصیت بھی رکھتے ہیں۔

آخر میں ایک بات اور عرض کرتا چلوں۔ فاروقی صاحب نے مستند
لغات کے حوالے سے "برخوردار" کے کئی معنی بتائے ہیں اور ان میں شعر زیر بحث
کے لئے جو مناسب معنی متعین کئے ہیں، وہ ہیں: "جس کو روزینہ ملتا ہو"
اور "فائدہ اٹھانے والا، کسی سے مل جانے والا"۔ میرے خیال میں یہ لفظ اتنا
غیر متعین بھی نہیں ہے کہ اس پر بہت زیادہ بحثیں کی جائیں۔ اس لفظ کے بہتیرے
لغوی معنی ہو سکتے ہیں لیکن عام طور پر یہ لفظ "کامیاب رہنے والا" کے معنی میں
مستعمل ہے۔ دراصل یہ ایک مرکب لفظ ہے اور کلمۂ دعائیہ ہے۔ اس
لفظ کا تجزیہ بھی اسی معنی پر دلالت کرتا ہے:

بَر بمعنی پھل + خور بمعنی کھا + دار [illegible]

یعنی تو سدا شاد کام زندگی بسر کرے۔

ویشالی — ثوبان فاروقی

شب خون شمارہ ۱۲۳ میں شامل ہونے والا آخری خط [illegible] عبدالمغنی کا تھا
ان کا نام پریس کی غلطی کے باعث چھپنے سے رہ گیا۔ [ادارہ]

وہ پریم اور پیار بھریں انگ انگ میں
ستر کروڑ لوگ ہوں سب ایک رنگ میں

(نذیر بنارسی)

ستر کروڑ لوگوں کے اس ملک میں ہندو، مسلم، سکھ، عیسائی روزمرہ کی زندگی میں نہ صرف ایک دوسرے کے مددگار ہیں بلکہ ایک دوسرے پر منحصر بھی ہیں۔ بازاروں میں، تجارت میں، کارخانوں اور صنعتوں میں، تفریح گاہوں میں، میلوں ٹھیلوں میں سب شانے سے شانہ ملائے

نظر آتے ہیں

یہ ہندو، مسلم، سکھ، عیسائی ایکتا ہماری ثقافتی خصوصیت ہے
یہ ایکتا اور ہم آہنگی ہی ہماری بقا اور ترقی کی ضامن ہے

اور

اسی سے ہماری آزادی، سالمیت اور جمہوریت بھی محفوظ رہ سکتی ہے ـــــ

جو لوگ

ہم میں دوری، علاحدگی اور غیریت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں، وہ ہمارے ملک کے بھی دشمن ہیں اور ہماری آزادی، سالمیت اور جمہوریت کے بھی۔ ہمیں ایسے لوگوں سے ہوشیار رہنا چاہیے۔

جاری کردہ: محکمۂ اطلاعات عامہ و رابطۂ عامہ اتر پردیش۔ لکھنؤ

اخبار و اذکار

• پروفیسر محمد مجیب کے ساتھ اردو ادب و تہذیب کے اس سلسلۃ الذہب کی آخری کڑی ٹوٹ گئی جس میں پہلا نام مولوی عبدالحق کا تھا اور جو ڈاکٹر ذاکر حسین، ڈاکٹر عابد حسین جیسے ناموں سے بھی مزین تھی۔ مجیب صاحب بہت دنوں سے عالم تعطل میں تھے، لیکن ان کا وجود ہی غنیمت تھا۔ ادب، سیاست، اردو زبان، تاریخ، کتنے ہی میدان مجیب صاحب کے نقوش سے گلزار ہیں اور رہیں گے۔ خدا ان کی تربت کو منور کرے۔

• اس سال کا ساہتیہ اکاڈمی انعام پروفیسر مسعود حسین کو ملا ہے۔ وہ ہر طرح سے اس کے مستحق تھے۔ ادارہ ان کی خدمت میں مبارک باد پیش کرتا ہے۔

• غالب انسٹی ٹیوٹ کے بعض انعاموں سے اکثر اہم اہل قلم کو مایوسی ہوتی رہی ہے۔ لیکن اس بار اردو تحقیق کا انعام پروفیسر ابو محمد سحر کی خدمت میں پیش کر کے اس ادارے نے ایک ایسے سنجیدہ اور باوزن محقق و مصنف کی خدمات کا اعتراف کیا ہے جو اپنی تحریروں کی وجہ سے جتنا معروف ہے اتنا ہی اپنی گوشہ نشینی کے باعث بھی مشہور ہے۔ پروفیسر ابو محمد سحر کے لئے یہ انعام کوئی اہمیت نہیں رکھتا ان کے باعث اس انعام کی اہمیت قائم ہوئی ہے۔

اس بزم میں

• بمل کرشن اشک مرحوم کی نظمیں اس بات کی غماز ہیں کہ آخری دنوں میں ان کا فن نئی بلندیوں کو چھو رہا تھا۔ کاش وہ کچھ دن اور زندہ رہتے۔

• خلیل الرب نے اردو درس و تدریس کے میدان میں نمایاں کارنامے انجام دیئے ہیں۔ ادھر وہ اردو زبان کی تعلیم و ترویج کے میدان میں بھی سرگرم کار ہوئے ہیں۔ ان کا یہ مضمون ہم سب کو کے لئے دعوت فکر و عمل کا حامل ہے۔

• زبیر رضوی جن کا نیا مجموعہ "دامن" حال ہی میں شائع ہوا ہے، اب رام پور ریڈیو سے دلی ریڈیو کے ہیڈ کوارٹر میں منتقل ہو گئے ہیں۔

• شمس الرحمٰن فاروقی کی نئی کتاب "تنقیدی افکار" حال ہی میں شائع ہوئی ہے۔

شب خون

ماہنامہ

137

Rs.3-5

وضعیات (STRUCTURALISM) اور پس وضعیات (POST STRUCTURALISM)

جس طرز کی ادبی اشاریات (SEMIOLOGY) آج فرانس اور دوسرے ملکوں میں رائج ہے اس کے سب سے زیادہ نمایاں پہلوؤں میں ایک یہ ہے کہ یہ اشاریات قواعدی وضعوں (STRUCTURES) اور خاص کر نحوی وضعوں کو بدیعیاتی (RHETORICAL) وضعوں کے ساتھ ملاکر برتتی ہے، اور بہ ظاہر اس بات سے غافل نظر آتی ہے کہ ان دونوں میں کوئی مغائرت بھی ہو سکتی ہے۔ رولاں بارت،[۱] ژیرار ژینت،[۲] زوتیاں تاداروف،[۳] اے۔ جے۔ گرائماس[۴] اور ان کے شاگرد اپنے ادبی تجزیوں میں یاکبسن کے خیالات کو سہل کرکے اور اس کی طرف لوٹتے ہوئے قواعد اور بدیعیات کو کامل و اکمل تسلسل کے ساتھ کام کرنے دیتے ہیں اور قواعدی وضعوں سے بدیعیاتی وضعوں کی طرف کسی مشکل یا خلل کے بغیر گذران کرتے ہیں۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ احداثی (GENERATIVE)، تقلیبی (TRANSFORMATIONAL) اور تقسیمی (DISTRIBUTIVE) قواعد کے معاصر نظریات کی روشنی میں قواعدی وضعوں کا مطالعہ جتنا باریک و عمیق ہوتا جاتا ہے، اسی حد تک استعاروں اور بدائع کا مطالعہ محض قواعدی نمونوں کی توسیع اور نحوی روابط کی شق کا ایک حصہ بنتا جاتا ہے۔ (واضح رہے کہ میں بدیعیات (RHETORIC) کو استعارہ اور بدیع کے مفہوم میں استعمال کر رہا ہوں، اس اشتقاقی مفہوم میں نہیں، جس کی رو سے RHETORIC کا مفہوم رائے زنی، طلاقت لسانی یا ترغیب باللسان ہے) ... یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ صنعت اور استعارے کو گھٹا کر قواعد کی سطح پر لانے کا یہ عمل بے جا ہے کہ بے جا؟ جملے کی اکائی کے اندر اور اس کی حدود کے آگے بھی، ادبی متون میں قواعدی وضعوں کے وجود سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور ان وضعوں کے بیان اور ان کی تجنیس (CLASSIFICATION) کے بغیر چارہ بھی نہیں لیکن یہ سوال پھر بھی باقی رہتا ہے کہ ایسی ادبی شکلیات (TAXONOMY) کے اندر بدیعیاتی صنائع کو شامل بھی کیا جا سکتا ہے کہ نہیں؟ معاصر شعریات میں جو بحث جاری ہے (اور اس بحث کی بہت سی ایسی صورتیں بھی ہیں جو بظاہر ایک دوسری سے غیر متعلق ہیں) اس میں یہ سوال مرکزی حیثیت رکھتا ہے ... قواعد کی علمیات (EPISTEMOLOGY) کو بدیعیات کی علمیات سے الگ کرکے دکھانا بڑا کٹھن معاملہ ہے ... اس سوال کے مغز تک اترے بغیر اور واضح قریب کی امور کی مثالوں سے آگے جائے بغیر، اور ایک صدیوں پرانی روایت کا سہارا لینے کی کوشش کئے بغیر بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ قواعد اور بدیعیات میں تسلسل کا مفروضہ نظریاتی اور فلسفیانہ فکر کی رو سے ثابت نہیں ہے ... اگر اشارہ معنی کو اسی طرح جنم دیتا جس طرح شے اشارے کو جنم دیتی ہے (یعنی اشارہ شے کی نمائندگی کرتا ہے) تب بجا یہ کہنا ممکن ہوتا کہ قواعد اور بدیعیات میں فرق کرنا غیر ضروری ہے۔

پال ڈمان (۱۹۷۳)

(PAUL DE MAN)

۱ے ROLAND BARTHES، ۲ے GERARD GENETTE، ۳ے TZVETAN TODOROV، ۴ے A.J. GREIMAS

شب خون

اپریل، مئی، جون، ۱۹۸۵ء

مدیر: عقیلہ شاہین ٹیلی فون: ۲۴۹۶، ۵۳۵۵۰ جلد: ۱۹ شمارہ ۷ : ۱۳۷

مطبع: تاج آفسٹ پریس الہ آباد سرورق: ادارہ خطاط: فیاض احمد

بارہ شمارے: چھتیس ۳۶ روپے فی شمارہ: تین روپے ۵۰ پیسے دفتر: ۳۱۳ رانی منڈی، الہ آباد

(POST STR[illegible]) [illegible] (STRUCTURALISM) [illegible]

ترتیب و تہذیب

شمس الرحمٰن فاروقی

سمندر اور آسمان

غیاث احمد گدی

اس نے آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر دیکھا، دیواریں وہی تھیں، وہی دروازے، وہی گلابی پھول والے پردے، کھڑکی میں ہوا کی زد پر لرز رہے تھے۔ ایسے ہی جیسے وہ تین ماہ پہلے لرزتے چھوڑ کر گئی تھی۔ وہی پرانی سنگار میز، وہی پلنگ، وہی صوفے اور دیوار پر آویزاں اس کے باپ کی تصویر، بیس برس پہلے کی وجیہ، خوب صورت، جوان اور روشن آنکھوں اور چوڑی پیشانی والا آدمی، اس کا پتا. . . . .

اس نے محبت، احترام سے اندر ہی اندر اس کو سلام کیا۔

ہر روز، ہر صبح جب سے اس نے ہوش سنبھالا تھا۔ ایک عجیب سے ناقابل فہم جذبے کے زیر اثر اس کی آتما تصویر والے خوب صورت آدمی کو سلام کرتی آئی تھی۔ جب اس کے شعور نے آنکھیں کھولیں، کلا کے سامنے پہلا مرد یہی تھا، جو اس کا باپ تھا اس کا اپنا تھا۔ جس سے اس کا ایک عجیب سا دوستانہ تھا کہ جب تک شام کی چائے اس کے ساتھ نہ پی لیتی اسے اچھا نہ لگتا۔ جب تک اس کے بستر اپنے ہاتھوں سے درست نہ کر لیتی عجیب سا محسوس ہوتا۔ جب تک رات گئے تک غالب کے اشعار نہ سنا لیتی، کبیر کے دوہے نہ پڑھ لیتی، خود کو ادھورا ادھورا محسوس کرتی۔

اور جب تک اس کا باپ اس سے باتیں کرتے کرتے نیند کی پگڈنڈیوں پہ بھٹک نہ جاتا، وہ ہزار ضروری کام چھوڑ کر وہیں بیٹھی رہتی پھر جب اس کا باپ سو جاتا تب وہ آہستہ سے اٹھتی، اس کے ننگے پیروں پر چادر ڈالتی، اور ایک بار نظر اٹھا کر چاروں طرف دیکھ کر آہستہ سے اس کی پیشانی کو ذرا دور سے چوم لیتی،

اور دفعتاً غیر ارادی طور پر اس کی نگاہیں دروازے کی طرف اٹھ جاتیں۔

ہر بار جب وہ یہ کر چکتی تو اس کو عجیب سا محسوس ہوتا، ایسا کیوں ہے؟ ایسا کیوں ہوتا ہے کہ وہ اپنے باپ کو چومنے بڑھتی ہے۔ پھر اگر ایسا کرتی بھی ہے تو اس کی نگاہیں چوروں کی طرح دروازے کی طرف کیوں اٹھ جاتی ہیں۔ وہ اپنے من کے سمندر کو کھنگال کر دیکھتی ہے۔

پھر دل کو کھنگال کر دیکھنے کی بھی کیا ضرورت ہے؟

وہ اپنے پتا سے اکثر کہہ اٹھتی، "آپ مجھے بہت اچھے لگتے ہیں باؤ جی.....

کیوں؟ پہلے تو..... ؟"

وہ قہقہہ لگا کر ہنستے اور کلا کو گلے لگا لیتے۔ "کیوں کہ میں تمھارا باپ ہوں۔"

"اور میں کوئی نہیں ہوں۔۔۔؟" اس دم اس کی ماں کمرے میں داخل ہوتی۔ "میں کیوں اچھی نہیں لگتی کلا کو، میری طرف تو کبھی پیار سے بڑھتی بھی نہیں لڑکی...."

"کیونکہ کلا صرف اپنے باپ کی بیٹی ہے ماں کی نہیں۔" باپ قہقہہ لگاتے ہوئے کہتے اور ہنس پڑتے، "تم تو اندر کی ماں ہو، سیتا کی ماں ہو....."

تب کلا کو احساس ہوتا کہ شاید ماں کی شکایت..... بجا ہے، کبھی تو اس کی خواہش نہیں ہوتی کہ وہ اپنی ماں کے کندھے پر سر رکھ کر کسی چیز کی فرمائش کرے، کچھ کہنا ہے تو باؤ جی سے ہی بولتی ہے۔ اندر اور سیتا ماں سے چپکے رہتے ہیں، اس کی خواہش کیوں نہیں ہوتی..... کلا نے سوچا کر شاید یہی سچ ہے، یہی سچ ہے کہ وہ اپنے باپ کی بیٹی ہے، ماں کی نہیں، ماں نے اس کو جنم دیا ہے۔ بس اتنا ہی اس سے

نامطلب ہے۔

عورت کے نام پر جس عورت کو سب سے پہلے اس نے خود دیکھا وہ اس کی ماں تھی' جسے اس نے کبھی پسند نہیں کیا۔ عجیب سی لاچار صورت، بال بکھرے رہتے' کپڑے الول جلول، گال دھنسے اور آنکھیں مردہ' عورت کا وجود مرد کے مقابلے میں کتنا حقیر ہے۔ اس کے باپ کے سامنے اس کی ماں. . . .

پھر پتہ نہیں کیسے وہ جیسے جیسے وہ شعور کی دنیا میں قدم رکھتی گئی عورتیں اسے اچھی لگنے لگیں۔

اور مرد —!

مرد کے نام پر اس کی آنکھوں نے صرف ایک کو دیکھا تھا۔ شفیق' مہربان، باوقار' اس کے دل نے یہ فیصلہ صادر کر دیا کہ عورت کے مقابلے میں مرد بہرحال بہتر ہے، مقدم ہے۔ چنانچہ وہ سیتا سے زیادہ اندر کو چاہنے لگی۔ دن دن بھر اندر کے ساتھ کرکٹ کھیلنا اچھا لگتا۔ مگر سیتا یا اس کی ماں چلاتی رہتی کہ ذرا دیر کے لئے رسوئی میں آکر مدد کرے یا سیتا کی پڑھائی لکھائی پر نظر رکھے وہ اس سے ناخوش ہوتا۔ — وہ اندر کو پڑھاتی' اس کے کپڑے بدلتی' اندر کی پیشانی چومتی . ....

پھر اسے دفعتاً عجیب سا محسوس ہوتا۔ اندر کی کشادہ پیشانی اس کے باپ سے کتنی ملتی جلتی ہے۔ مرد کے نام پر اس کے شعور کے طاق میں جو چراغ روشن ہوا وہ کتنا محترم' قابلِ عزت ہے۔ اس کا باپ یا پھر اس سے ملتی جلتی تصویر یعنی اس کا چھوٹا بھائی۔ وہ سارا سارا دن اندر کو اپنی پیٹھ پر سوار کیے رہتی۔ اندر سارا سارا دن اپنی بہن کملا کے گلے سے چمٹا رہتا۔ پھر کہیں سے بھاری بھرکم جوتوں کی آواز آتی۔ وہ جھٹ سے اندر کو گود سے اتارتی اور لپک کر سیڑھیاں طے کرتی نیچے بھاگتی۔ دہلیز پر جیسے ہی قدموں کی چاپ رکتی وہ خوشی سے کھل اٹھتی۔

"باؤ جی — !"

اور اس کا باپ مسکرا کر شفقت سے اس کے کندھے پر ہاتھ رکھتا سیڑھیاں چڑھ جاتا۔

مگر شام بھی سنولا گئی۔ اندھیرا جھک آیا' اس نے باہر جھانک کر دیکھا تو سڑک کے لیمپ پوسٹ بھی روشن ہو چکے تھے' کتنی دیر ہو گئی' صبح ...... صبح،

دوپہر' شام ...... شام' شام' جو رفتہ رفتہ گردش بدلتی جا رہی تھی۔ اس کا جی چاہا وہ چیخ چیخ کر دریافت کرے' ایسا کیوں ..... ؟ آج ایسا کیوں ..... ؟

اس کی سماعت کی وادی سنسان ہے اور کسی کے قدموں کی چاپ ابھی تک نہیں آئی .....

وہ پھر کمرے میں لوٹ آئی۔ مسکراہٹ اس کے لبوں پہ چراغ روشن کرنے لگی پھر ......

پھر وہی کمرہ' دیواریں' دیواریں' لوہے کی سلاخوں والی کھڑکیاں' پھر وہی کنجِ قفس .....

جتنا کچھ جس کا باقی ہوتا ہے دینے والا بیزار بھاگتا پھرے۔ لینے والا اپنا ایک سکہ نہیں چھوڑتا' یہ قرضوں کی دنیا' یہ جمع تفریق کی دنیا' یہ ضرب تقسیم کی دنیا .... .

وہ آہستہ آہستہ قدم اٹھاتی کمرے کے دوسرے کونے تک گئی۔ بازو والے کمرے میں روشنی ہو رہی تھی تب اسے اپنے کمرے کی تاریکی کا احساس ہوا۔ اس نے ہاتھ بڑھا کر روشنی کرنا چاہی مگر رک گئی۔

اور پھر ٹہلتی ہوئی دوسرے کمرے تک گئی۔ بازو والے کمرے کے دروازے پر صرف ایک خوش رنگ پردہ پڑا تھا۔ اندر سیتا اور اس کی ماں کھسر پھسر باتیں کر رہی تھیں۔ بازو والے کمرے میں سے اس کا بھائی اندر ابھی ابھی نکل کر کرکٹ بیٹ ہاتھ میں لیے باہر گیا تھا۔

گیارہ دن ہو گئے' گیارہ راتیں گزر گئیں۔ وہ اس کمرے میں قیدیوں کی طرح پڑی ہے۔ نہ سیتا آتی اور نہ اندر نے جھانک کر پوچھا کہ دیدی کیسی ہو۔ چند لمحوں کے لئے ماں بھاری قدموں سے آتی' دکھ سے اس کی جانب دیکھتی' پھر مجرموں کی طرح سر جھکائے چلی جاتی ......

یہ دو کمروں کے درمیان والا خوش رنگ پردہ کتنا بھاری ہو گیا ہے۔ کوئی اس طرف ......

دفعتاً کملا کے پاؤں تیزی سے اٹھ گئے۔ یہ پردہ ہٹا دوں گی۔ میرے بازوؤں میں بہت دم ہے مگر جیسے ہی اس نے پردے پر ہاتھ رکھا ایک جھرجھری سی اس کا سارا بدن سن ہو گیا۔ اس کے ہاتھ سہم گئے۔

"کیسا ہے کلا — ؟" یہ اسکی ماں کی آواز تھی۔ "کچھ چاہیے کیا — ؟"
کلا سہم گئی...... وہ کیا کچھ گھبرا گئی ہے..... اس کے اپنے آپ میں
کیا کچھ گھٹ گیا ہے، وہ سہم گئی۔

"چائے بنا دوں — ؟"

"نہیں ماں کچھ نہیں۔" اس نے غور کیا۔ ماں کی آواز میں کتنا پیار ہے۔
کیسا انوکھا پیار ہے...... کتنی جان لیوا محبت ہے۔ ماں کیسی عجیب ماں ہے۔
...... اسکی آنکھوں میں آنسو چھلک آئے۔ "باؤجی ابھی تک....؟" اس کی آواز
رندھ گئی۔

"تمہارے باؤجی آج کل دیر سے آتے ہیں۔ جب خوب اندھیرا جھک آتا
ہے۔" اس کی ماں کی آواز میں کٹار سی تھی جو ٹھیک اس کے کلیجے کو لگ گئی۔

ایک تڑپ، ایک عجیب سی فحش گالی کا احساس اسے ہو گیا۔ ماں کیا
کہہ گئی، کتنی گندی، اتنی بے ہودہ گالی دے گئیں۔

ایسا کیوں ہوا؟ اس نے کب کہا تھا کہ مجھے واپس بلا لو۔ اس نے زندہ
رہنے کے لئے جو راستہ چنا تھا کیوں اسے زبردستی بلوایا گیا، کیا اسی لئے — ؟
ایسی گالیاں دینے کے لئے — ؟

وہ ماں سے لڑ پڑے گی۔ وہ ماں کا منہ نوچ لے گی۔ جس نے اپنے غنڈے
بھائی کو بھجوا کر اسے سدھیر کے کلیجے سے نوچ کر منگوا لیا تھا۔

مگر کلا سہم سی گئی۔ دفعتہً سدھیر اس کے ذہن کے افق پر جھول گیا......
جانے غریب غنڈوں کے چاقوؤں کی تاب بھی لا سکا ہوگا۔ جانے محبت کرنے کے جرم
میں اس کی لاش مہابلیشور کی چٹان پر پڑی ابھی تک سڑ رہی ہوگی۔ اس کی
آنکھیں بھیگ آئیں۔ دل میں ایک نشتر سا چبھا اور اترتا چلا گیا۔

سدھیر...... سدھیر...... تم بولتے کیوں نہیں...... تم بولتے کیوں
نہیں......؟

وہ چارپائی پر آ کر لیٹ گئی، اس نے اپنی کلائی پر لگے زخم کو دیکھا۔
اندھیرے میں کچھ دکھا نہیں، اس نے آہستہ آہستہ اپنے زخم پر انگلیاں پھیریں
ہلکی سی خراش تھی جو اب سوکھ بھی رہی تھی۔ صرف گیارہ دنوں میں......
کچھ دن اور گزر جائیں گے تو تم یاد بھی نہیں آؤ گے شاید......

دوسرے کمرے سے سیتا کے ہنسنے کی آواز آئی۔ وہ چونک گئی۔ اس کے
دل میں آیا کہ آگے بڑھ کے وہ سیتا سے پوچھ لے، وہ کس بات پر ہنس رہی ہے۔
اس کے جی میں آئی کہ سیتا سے درخواست کرے، اس کو بھی اس ہنسی میں شامل
کر لے۔ کتنے دن ہو گئے ہنسی کی ایک پھوار بھی اس کو چھو کر نہیں گئی — سیتا
پھر کسی بات پر ہنسی، اس بار ماں کی ہنسی کی آواز بھی آ رہی تھی...... اس سے
دور، الگ تھلگ...... اس کی ماں اور اس کی بہن......

اس کے ہونٹوں پر بڑی تلخ مسکراہٹ ابھر آئی...... ماں، اس کی
ماں اس سے برسوں کا بدلہ لے رہی ہے۔ ساری زندگی اس نے ماں کی طرف
پلٹ کر بھی نہیں دیکھا تھا۔ وہ ماں کو جانتی ہے وہ ایک ایک پیسہ وصول کر کے
رہے گی۔

ماں...... اس نے دل میں کہا۔ کسی دن کوئی مر بھی جائے گا تو اسی
طرح ہنستے رہنا۔

دفعتاً کلا اٹھ کھڑی ہوئی۔ اس نے اپنی بھیگی ہوئی آنکھوں کو خشک کیا۔
دل کو ڈھارس بندھائی اور آہستہ آہستہ کمرے میں ٹہلنے لگی۔ تاریک کمرے میں
وہ گم کردہ راہ مسافر کی طرح بھٹک رہی تھی چلتے چلتے وہ رک گئی۔ اس نے کھڑکی سے
جھانک کر باہر دیکھا جہاں بے پناہ اندھیرا تھا۔ وہ پھر ڈر گئی۔ کوئی اس کے
دل کو دہلائے جا رہا تھا۔ اس نے آہستہ سے کھڑکی بند کر دی جیسے باہر کے اندھیرے
کا راستہ ہی روک دیا ہو۔

دھیرے دھیرے چلتے ہوئے وہ اس دیوار تک آئی جہاں بجلی کے بٹن تھے۔
اس نے ہاتھ بڑھا کر بٹن دبا دی ایک کھٹکا سا ہوا۔ پھر کمرہ روشنی سے جگمگا اٹھا۔
سامنے جس چیز پر اس کی نظریں اٹھیں وہ اس کے باپ کی تصویر تھی۔
"باؤجی......" اس کے لب ہلے...... "گیارہ دن ہو گئے میں نے آپ کی
جھلک تک نہیں دیکھی۔"

اس کی آنکھیں بھر آئیں...... کیسے سنگ دل ہمدم ہیں آپ۔ کیسے دوست
ہیں میرے...... مجھے سہارا نہیں دیتے ذرا۔ مجھے آپ کے شفیق ہاتھوں کی نرماہٹ
درکار ہے باؤجی...... میں لٹ کر آئی ہوں، میرے اچھے باؤجی......!
کلا بلک کر رو پڑی۔ اس بھری پری دنیا میں آپ کے علاوہ میرا ہے ہی کون؟

مانا میں نے آپ کی بات نہیں مانی..... بادبھی آپ تو میری بات مان لیجئے۔ کیسے سنگ دل دوست ہیں آپ.....

وقت — پر بہت دیر بعد کلا نے پلٹ کر دیکھا۔ وقت بہت ہو چکا تھا۔ رات آدھی سے زیادہ گذر چکی تھی۔ مگر کیسی پہاڑ سی رات تھی کہ کٹنے کا نام ہی نہیں لیتی۔ اس نے دروازہ کھولا اور باہر بالکنی میں آگئی۔ سامنے آسمان سیاہ بدہیئت بادلوں سے بھرا پڑا تھا۔ اندھیرا چاروں کھونٹ خیمہ زن تھا۔

مگر کلا آہستہ سے مسکرائی۔ ایک عجیب سی پھیکی اداس مسکراہٹ.... لیکن رات خواہ کتنی ہی بھاری کیوں نہ ہو بلا آخر گذر ہی جائے گی۔ پھر دن کا اجالا — صبح......'

صبح کوئی فرق نہیں پڑے گا، گیارہ صبحیں آئیں اور گزر گئیں، گیارہ راتیں آئیں اور.....

یہ بھی گذر جائے گی کیا فرق پڑتا ہے۔ اجالے اندھیرے کا چکر۔ اس کی قسمت کی تاریکی، یہی سچائی تھی۔

سچائی کہاں تھی..... کلا نے سوچا۔ ... اور کہاں لٹ گئی — ؟

کیا یہ بھی سچائی تھی کہ جس ماں باپ نے اسے جنم دیا تھا وہی اس کے مقدر کے نگہبان تھے۔؟ اس نے ماں سے لڑ کر.... باپ کی بے پناہ محبت کو ٹھکرا کر اس جذبے کا ساتھ دیا تھا جو سچا تھا۔ کھرا تھا، زندگی کی طرح دھڑکتا ہوا تھا۔

کیا سچائی یہ تھی کہ اس کے ماں باپ اسے زبردستی اسے محبوب کی آغوش سے چھین لے آئے۔ دونوں مہابلیشور کی پہاڑیوں کے دامن میں ایک دوسرے کے لئے چیختے رہے، چلاتے رہے، سروں کو پٹکتے رہے مگر سچائی یہ ثابت ہوئی کہ..... وہ آج پھر نہیں ہے۔ پھر وہی کنج قفس، پھر وہی......

اور سدھیر — ؟ پتہ نہیں۔ دفعتاً اس کے دل میں ہوک سی اٹھی اور اس کے سارے وجود کو زخمی کرتی گزر گئی۔ پتہ نہیں، وہ غریب۔ کہاں ہے ..... ؟؟ اس نے باہر آسمان کی طرف دیکھا۔ سارے پھول، سارے پودے اندھیرے میں ڈوبے ہوئے تھے اس کے.... اس کے اپنے مقدر کی طرح...... اسے جلن سی ہوئی۔ اس کے دل کے انتہائی تاریک گوشے سے ایک آواز ابھری کی دعا کی طرح چمکی، کاش..... کاش اس نے.....

دفعتاً وہ پلٹ آئی۔ وہ ایسا کیوں سوچ رہی ہے۔ اسے ایسا نہیں سوچنا چاہئے.....اس کی حقیقت پسند طبیعت... خود اپنے آپ کا جائزہ بھی..... میں بھی تو زندہ ہوں..... زندگی سے سمجھوتہ کر چکی ہوں کسی نہ کسی دن کرہی لوں گی۔

کلا نے سنبھالا لیا۔ آج کی دنیا ہزاروں لاکھوں برس بعد بھی آج کی دنیا میں محبت..... جون کی تون خود غرض ہے۔ اسے عجیب سا لگا۔ ایسی مطلب پرست ہو — اس نے آنکھیں بند کرلیں۔ اس کی آنکھوں میں ابھی ابھی کون تھا؟ عجیب سا ناتواں سا عمر.......

اس نے سدھیر کو مانو اپنے بھیگے بھیگے پپوٹوں میں محفوظ کرلیا — اب تمہیں کوئی گزند نہ پہنچا سکے گا...... تم جہاں رہو..... کلا نے محبت سے، بے پناہ محبت سے بکھر کر کہا، خدا کرے تم جہاں بھی رہو...... سکھی رہو، ایسے خوش رہو کہ خود زمانہ تم سے خوش رہنا سیکھے......

جلتا ہوا گرم آنسو اس کی پلکوں کی شاخ سے ٹوٹ کر باغ کی سیاہی میں ڈوب گیا..... خوش رہو۔

خوش رہو !!!

سدھیر..... سدھیر....!

گیارہ دن، گیارہ جاگتی راتیں..... وقت ہوا کے جھونکے کی طرح گزرتا ہے اور قدم کے نقش کو دھندلا کرتا چلا جاتا ہے...... کبھی پلٹ کر نہیں دیکھتا، وقت — ..... وقت کا سمندر اتھاہ ہے، زندگیاں چھوٹی چھوٹی لہروں کی طرح اس کے دامن سے پھسلتی لگے کنارے سے ٹکراتی ہیں اور فنا ہو جاتی ہیں۔ وقت بے پناہ ہے — کلا نے آنکھیں بند کرلیں، سوچتے سوچتے اس کا سر دکھنے لگا۔ اس نے آہستہ آہستہ اپنی پیشانی پہ مکے مارے اور اداسی سے مسکرا پڑی، وقت کا سمندر بے پناہ ہے اور جو فنا نہیں ہوتیں وہ پاگلوں کی طرح بولائی پھرتی ہیں۔ وقت کو نہ خود قرار ہے اور نہ یہ لمحہ بھر کسی کو سکون سے بیٹھنے دیتا ہے جانے کے وقت سمندر میں بھٹکتا ہوا وہ آدمی کہاں ہوگا؟

سدھیر... اس کے خوابوں کی سچائی، اس کے سمندر کا جوار، اس کی لا محدود آسمان کی بے پناہ وسعت۔

کلا کے ہونٹوں پر مسکراہٹ بیدار ہوئی، افسردگی کی پروردہ مسکراہٹ۔

یہ سب الفاظ ہیں، الفاظ محض ۔۔ دفعتاً کلا کے حقیقت پسند دماغ نے سوچا۔ جذبے اور الفاظ، دو الگ الگ چیزیں ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے کے کس درجہ محتاج ہیں۔ اگر جذبہ نہ ہو تو الفاظ کی تجلیاں کیا معنی رکھتی ہیں۔ دلوں میں کسی بے پناہ جوار کی طرح اٹھنے والے جذبے، کسی بگولے کی طرح، فطرت کی طرح، رقص کرتے ہوئے جذبے۔ الفاظ نہ ہوں تو آخر کار دل کے سمندر میں تڑپ کر رہ جاتے ہیں۔ ... زیادہ سے زیادہ . زیادہ سے زیادہ۔

کلا نے دیکھا اس کی آنکھیں بھر آئی ہیں۔ اس نے اپنے کلیجے کی انگلی سے اپنی آنکھوں کے سمندر کو دیکھا، کئی موجیں کناروں سے ٹکرا کر جھک گئی تھیں، اس کے دل میں درد سا اٹھا، فرط جذبات سے اس کے ہونٹ تھرتھرائے۔

اس نے ہونٹوں کو دانتوں تلے دبالیا اور آہستہ سے ہاتھ کو کلیجے پر رکھ لیا جہاں ہولے ہولے درد ہو رہا تھا۔ جانے کون چھری سی دھیرے دھیرے اتر رہی تھی۔ کلا نے مسکرانے کی کوشش کی مگر آنکھوں سے دو گرم گرم قطرے ٹپک ہی پڑے۔ مانو یوں کہ دو بوند جو اس کے دل سے ڈھلک کر آنکھوں میں آگئی تھی........

سدھیر ... سدھیر..... میں کس سے بولوں؟ ۔ ؟ کس سے تمھاری باتیں کروں ۔ ؟؟

میرا دل پھٹ جائے گا، میں کتنا ضبط کروں، میرے سنگدل سدھیر....؟

اس کے دل کے ویرانوں میں جذبے بگولوں کی طرح فلک پیما تھے۔۔

اس کی آنکھوں میں آنسو آگئے...... اسے الفاظ چاہئیں، اسے الفاظ چاہئیں. جن کے لئے اس کے جذبات بھٹک رہے ہیں۔ دل ہی دل میں بھٹک رہے ہیں اور اس کی ہستی کو ہلا ڈالتے ہیں۔

اس کے پاس الفاظ نہیں، اس کے پاس الفاظ ہوں بھی تو کوئی سننے والا ہیں، وہ اپنے عجز کے اظہار کے لئے بیتاب تھی۔ ساتھ ہی اظہار کا عجز بھی دامن نہیں چھوڑتا تھا۔ وہ ایسے الفاظ کہاں سے لاتے جو اس کے غموں کے بے پناہ سمندر کو احاطے میں لاسکیں..... اور ایسے الفاظ مل بھی گئے تو وہ سماعت کہاں سے پاسکتی ہے جو سب سن سکے

کلا نے سوچا، کوئی نہیں ۔۔۔ اتنی بڑی دنیا میں کوئی ہو سکتا ہے تو.....

اس نے خاموشی سے لیٹے لیٹے اپنی آنسوؤں سے بھیگی آنکھوں کو دیکھا، اس کے باپ کی تصویر کمرے کے اندھیرے میں ایک دم سے غرق تھی ۔۔ اس کا باپ، شفیق باپ، اس کا دوست، زندگی کے طاق کا وہ روشن چراغ جو اس کے سن شعور نے جلایا تھا۔ وہ آج اندھیرے کی آغوش میں تھا.....

اندھیرا.... اندھیرا.....جیسے وقت کا سمندر گرجتا چنگھاڑتا اندھیرے کی وادی میں بھٹک گیا ہو۔ کلا کا دل کانپ اٹھا۔ یہ چھوٹا سا کمرہ تاریک تھا۔ باہر باغ کی خاموشیوں میں ہوا ساکت ہو گئی تھی اور تاریکی کسی بیمار دل کی طرح آہستہ آہستہ برس رہی تھی، برسے جا رہی تھی.....

دفعتاً کلا کو خوف سا محسوس ہوا.... وہ کہاں ہے ۔ ؟ اندھیرے میں..... ؟ ایسی جان لیوا تاریکی ... وہ کہاں ہے ۔ ؟..... سدھیر کہاں ہے ۔ ؟ اس کا جہاز وقت کے سمندر میں غرق ہو گیا۔ کوئی..... کچھ بھی دکھائی نہیں دیتا...... سدھیر! کوئی ایک ڈوبتے جہاز کا مستول بھی دکھائی نہیں دیتا..... اس نے آنکھیں پھاڑ پھاڑ کے چاروں اور دیکھنے کی کوشش کی.... کہیں کچھ نہیں ۔! صرف اندھیرا، فقط اندھیرا!! اس کے.... اس کا ہندوستان، دیوالی کے چراغوں سے جگمگاتا ہندوستان، کتنا تاریک ہے، کتنا ویران ہے، جیسے کسی قزاق نے، کسی لالچی غزنوی نے مسلسل لوٹا ہو۔ کسی انگریز نے تاراج کر کے رکھ دیا ہو۔

گہرائیوں سے ایک ہوک سی اٹھی ۔ وہ تڑپ کر رہ گئی۔ میرے چشتی، ..... کہاں کھو گئے۔ تیرے نغمے کہ آج میرے ہندوستان کے کلیجے سے دھواں اٹھ رہا ہے۔ دھول اڑ رہی ہے.....

آنسو آنسو.....

خوش رہو..... سدا، ہمیشہ ابد تک. . . .

دفعتاً کلا چونک اٹھی۔ وہ پاگل ہو گئی ہے۔ یہاں کوئی نہیں، صرف سناٹا ہے۔ فقط اندھیرا..... تا حد نگاہ تک پھیلا ہوا اندھیرا....

اس نے بالکونی پر کھڑے کھڑے چاروں طرف جھانک کر دیکھا۔ یہاں کوئی نہیں۔ اس کے پاؤں آہستہ آہستہ اٹھے۔ اس نے ابھی ابھی کسی کی پیشانی کو چوما تھا۔ یہ آدمی کہاں کھو گیا۔؟ تاریکی کے کس پردے میں گم ہو گیا۔؟
کہاں ......؟؟

اس نے اپنے تخیل کی پرواز کو روکا۔ اس نے دیکھا وہ جس زمین پر کھڑی ہے وہ کٹتی ہے اس نے نگاہیں اٹھا کر اوپر دیکھا وہ جس آسمان سے نیچے کھڑی ہے وہ بہت دور ہے اور اس کے آس پاس کوئی دوسرا نہیں، سناٹا، اندھیرا، ایک گہری، کبھی نہ ٹوٹنے والی، کبھی نہ ٹوٹنے والی چپ! وہ تنہا ہے....!!

ایک تو وہ اس دروازے کے قریب کھڑی تھی، اس کمرے کے پاس کھڑی تھی جس کے اندر اس کا باپ سویا ہوا تھا۔ دروازہ بھڑا ہوا تھا، اندر سے پنکھے کی آواز آ رہی تھی۔ ہلکی سبز روشنی دروازے کے دراز سے جھانک رہی تھی۔

غیر ارادی طور پر، ایک نامحسوس جذبے کے زیر اثر اس کی ہتھیلیوں نے دروازے کو ڈھیلا، دروازہ کھل گیا۔ ہلکی سی چرچراہٹ پیدا ہوئی۔

جب اس نے کمرے کے اندر قدم رکھا تو یک بارگی اس کا دل بہت زور سے دھڑکا پھر تھم گیا۔ اس کی ہتھیلیاں پر پسینے کی بوندیں چمکیں۔ ایک ہلکا سا خوف، ایک ڈر سا محسوس ہوا۔ احساس جرم!..... پھر وہ شانت ہو گئی۔ اس نے نظریں اٹھا کر دیکھا تو سامنے پلنگ پر اس کا باپ سویا ہوا تھا، لیکن سبز روشنی میں اس کا بوڑھا جسم پلنگ پر یوں پڑا تھا گویا اس میں جان ہی باقی نہ رہی ہو۔ وہ قریب پہنچ گئی۔ اس نے گہری نظر سے دیکھا، اس کے باپ کے چہرے پر تفکرات نے اپنا سایہ ڈال دیا تھا۔ کچھ مزید جھریاں نظر آئیں جو آج سے پہلے نہیں تھیں۔

اس نے پلٹ کر دیکھا کہ میں کوئی نہیں جو اسے دیکھ رہا ہو، وہ کچھ ڈر جاتی ہے۔ اس کے کمرے میں کوئی اسے دیکھ لے تو کیا ہو گا۔؟ اس عجیب سے بے تکے سوال کا جواب اسے نہیں ملا۔ بائیں طرف والا دروازہ کھلا تھا۔ بائیں طرف والے کمرے میں ماں اور سیتا سو رہی ہوں گی۔ وہ دھڑکتے ہوئے دل اور لرزتے پیروں سے چلتے ہوئے اور آگے بڑھی، آہستگی سے دروازہ بند کر دیا۔

پھر پلٹ کر پلنگ تک آئی۔ اس کے باپ کے پیر ننگے تھے۔ چادر کھسک کر نیچے فرش پر جھول رہی تھی۔ کلا نے آہستہ سے چادر اٹھا کر اپنے بوڑھے بے خبر سوتے ہوئے باپ کے پیروں پر...... وہ رک گئی۔ اس نے چادر پرے کر دی اور مدھم روشنی میں آنکھوں پر زور دے کر اپنے باپ کے سوتے سوتے پیروں پر نظریں گاڑ دیں۔ اس کا دل بھر آیا۔ دل کے ویرانے میں کہیں سے گرم ہواؤں کے جھکڑ سے چلے، دھول سی اڑی، کلیجے میں درد جاگا اور آنکھیں چھلک آئیں۔ بے اختیار رو کر اس نے آہستہ سے، بے صدا آہستہ سے اپنے تھرتھراتے ہوئے لب اپنے بوڑھے شفیق، مہربان باپ کے پیروں پر رکھ دیئے۔

کون.....؟

کون — کلا —؟؟؟ اس نے پلنگ کے پاس جھولتا ہوا سوئچ دبا دیا۔ روشنی ہوئی، انھوں نے آہستہ سے پاؤں کھینچنا چاہا۔ مگر رک گئے۔ اس کے پیروں سے لگی اس کی بیٹی کلا رو رہی تھی..... انھوں نے ہاتھ بڑھا کر کلا کو کھینچا اور سینے سے لگا لیا۔ تم رو رہی ہو بیٹیا.....؟

دفعتاً کلا کے منھ سے چیخ نکلی، وہ اپنے باپ کے کلیجے سے لگی اپنی جائے پناہ میں سر چھپائے بچوں کی طرح رونے لگی .... باؤ...... باؤجی...... مجھے، مجھے معاف ....

اس کی آواز کہیں آندھیوں میں بھٹک گئی۔

ایک دہلا دینے والے جذبے سے بے تاب ہو کر اس کے باپ نے کلا کی پیشانی پر ہونٹ رکھ دیے اور خود ان کی آنکھیں، ان کا بوڑھا دل رو پڑا ... تم کہاں چلی گئی تھیں بیٹیا۔ . .؟ تم نے کیا نادانی کر لی کلاوتی ...؟ تمھیں کیوں یہ محسوس نہیں ہوا کہ کوئی تمھارا باپ بھی ہے۔ جس کی آنکھیں ساری دھرتی کو چھانتی پھر رہی ہوں گی ...... مجھے تنہا چھوڑ کر....

آپ مجھے ڈھونڈ رہے تھے..... کلا نے روتے ہوئے گلے سے کہا اور تعجب سے اپنے باپ کے چہرے کی طرف دیکھا ..... آپ مجھے کیوں ڈھونڈ رہے تھے باؤجی .....

ہاں بیٹیا۔ میں بینک سے واپس آ کر آدھی آدھی رات تک سیا کونی سے لگا سڑک پر نظریں گاڑے رہتا۔! انھوں نے پہلے کلا کے آنسو پونچھے، پھر اپنی آنکھیں خشک کیں۔ بینک میں سارا سارا دن کام کرتے کرتے

ایسا محسوس کرتا جیسے تم گھر واپس آ گئی ہو۔

میں باؤجی ..... کلا نے سنبھل کر کہا ..... نہیں ایسا ہوتا تو

..... آج گیارہ دن ہو گئے ....

میں تمہارے کمرے میں کئی بار گیا ہوں کلا، آدھی آدھی رات کو جب تم آرام کرسی پر بیٹھی ہوتیں۔ کھڑکی سے لگی باغ کی جانب ٹکٹکی لگائے تک رہی ہوتیں یا پلنگ پہ سو رہی ہوتیں ..... میں کھڑکی سے نہیں دیکھتا، کئی بار جی چاہا اندر جا کر تمہیں ..... اپنے ہاتھوں سے خوب پیٹوں، خوب مارو ں ---

پھر کیوں — ؟ کلا نے پیار سے اپنے شفیق باپ کی طرف دیکھا۔ اس کا دل بھر آیا۔ اب مار ئے باؤجی ..... مجھے خوب ماریئے۔ میں نے آپ کے دل کو دکھ پہنچایا ہے۔ مجھے سزا دیجئے — !

کلا پھر رو پڑی، سسک سسک کر رو پڑی۔

پھر کافی دیر ہو گئی۔ سارے دکھ، ساری اذیتیں کہیں بہہ گئیں۔ انھوں نے ہاتھ بڑھا کر سائڈ ٹیبل سے سگار اٹھایا۔ لبوں میں دبا کر دیا سلائی دکھائی، اور آہستہ سے کلا کو الگ کرتے ہوئے کہا — کلا مجھے ایک کپ کافی بنا کر دو بیٹا دیکھو اسی کونے والی میز پر کافی اور ہیٹر رکھا ہے۔ جب سے تم گئی ہو میں نے اپنے کمرے میں ہی سامان رکھوا لئے ہیں۔ کسی کو تکلیف دیتا۔

کلا اٹھی اس نے اپنے بکھرے ہوئے بالوں کو گردن سے پرے پھینکا۔ اور ایک عجیب سے انداز سے اپنے باپ کی طرف دیکھا۔ ابھی بناتی ہوں باؤجی ابھی ....

پھر کلا نے جب ایک پیالی کافی ان کی طرف بڑھائی تو پیالی لیتے ہوئے انھوں نے کہا — اور تم، تم نہیں پیو گی — ؟

نہیں باؤجی — !

کیوں نہیں، بنا لو ورنہ میں بھی نہیں پیتا — اور ذرا ٹھہر کر انھوں نے کلا کی طرف دیکھا۔

اور اب وہ خود اعتمادی سے بولے۔ چھوڑو کلا، خاک ڈالو کل تک جو کچھ ہو چکا اس پر تھوک دو۔ ! انھوں نے اس کے سر پر شفقت سے ہاتھ پھیرتے ہوئے کہا — کہ کل سے تمہاری زندگی کا نیا دن شروع ہوا۔ د تم دن بھر کمرے میں بند رہو گی، دیں منہ اندھیرے گھر سے نکلیں گے اور رات گئے آؤ، دو چار چپلے ٹھوکر کھا کر آدمی گر جائے، گر کر بیٹھ رہے لگتا ہے تو دنیا اس پر ہنسنے لگتی ہے۔ اگر ہمت کر کے گرنے والا اٹھ کھڑا ہو اور اعتماد سے پھر چلنے لگے تو کوئی پلٹ کر نہیں دیکھتا۔

انھوں نے رک کر کلا کی طرف دیکھا جو گردن جھکائے بیٹھی تھی۔ انھوں نے اس کی ٹھوڑی سے گردن اٹھاتے ہوئے کہا، کل سے میری بیٹی سر اٹھا کر چلے گی، کسی کے سامنے نہیں جھکے گی کیونکہ اس کا باپ اس کے ساتھ ہے۔

کلا نے ایک عجیب سے والہانہ انداز سے اپنے باپ کی طرف دیکھا اور اس کی آنکھیں دفعتاً چھلک پڑیں۔

باہر زمین و آسمان گداز ہو کر، پگھل کر، موم کی طرح دم بخود، سانس روکے، دم سادھے کچھ سے کچھ ہو چکے تھے۔

غزل

(نذر فیض)

محمد علوی

مقتل میں مے کدے میں کہیں تو ملا کرو
اپنی کہو ہماری کبھی سن لیا کرو

پھر ایک بار کوچۂ جاناں میں جاؤ اور
چلمن کو، بام و در کو کرم آشنا کرو

جانے سے پہلے اپنے رقیبوں سے مل تو لو
مل نہ سکو تو ان کے لئے کچھ دعا کرو

زنداں میں جو چراغ جلائے تھے بجھ گئے
جو ہو سکے تو خون جگر پھر عطا کرو

ایسے نہ رک سکو تو مری بات مان لو
کچھ دیر زلف یار کو زنجیر پا کرو

جاتے کہاں ہو ٹھہرو، سحر دور ہے ابھی
بھیگی ہے رات، فیض غزل ابتدا کرو

کیا کیا صبا کے ہاتھ پہ تحریر کر گئے
کہتے گئے گلوں سے کہ پڑھتے رہا کرو

غزلیں

محمد علوی

اے میرے خدا اے میرے خدا
ہر دل میں اپنا نام اگا
سنسان پہاڑ کی چوٹی پر
پھر آگ جلا پھر ہوش اڑا
پھر بھیج پروں والا گھوڑا
پھر مجھ کو اپنے پاس بلا
جنگل میں کہیں لکڑی رکھ دے
صحرا میں کوئی دیوار اٹھا
آکاش میں کچھ تو ہل چل ہو
ننھا سا کوئی طائر ہی اڑا
وہ سامنے وقت کی سرحد ہے
اب تو اپنے دن رات رکا
آجائے نظر شاید علوی!
دریا میں کوئی دروازہ کھلا

علوی یار سویرا ہوگا
پھر سورج کا پھیرا ہوگا
چندھیائی دوپہری ہوگی
آنگن دھوپ بسیرا ہوگا
شام دکھوں سے بوجھل ہوگی
اس کا دکھ بھی میرا ہوگا
چوری چھپکے رات آئے گی
چاروں اور اندھیرا ہوگا
آخر چاند دکھائی دے گا
چاند میں چہرہ میرا ہوگا
لیکن تاروں کے لشکر نے
چاند نگر کو گھیرا ہوگا

غزلیں

محمد علوی

ہر اک جھونکا نکیلا ہو گیا ہے
فضا کا رنگ نیلا ہو گیا ہے
ابھی دو چار ہی بوندیں گری ہیں
مگر موسم نشیلا ہو گیا ہے
کریں کیا دل اسی کو مانگتا ہے
یہ سالا بھی ہٹیلا ہو گیا ہے
خبر کیا تھی کہ نیکی بانجھ ہوگی
بدی کا تو قبیلہ ہو گیا ہے
خدا رکھے جوانی آ گئی ہے
منّا بانکا رنگیلا ہو گیا ہے
نہ جانے چھت پہ کیا تھا علوی
بچارا چاند پیلا ہو گیا ہے

دوا کوئی کیا کام لکھوں
نسخے میں آرام لکھوں
سورج کو مرتے دیکھوں
وقت برابر شام لکھوں
دو نالی بندوق چلاؤں
جنگل میں کہرام لکھوں
آسماں پر جا پہنچوں
اللہ تیرا نام لکھوں
اور کسی کو دوش نہ دوں
اپنے سر الزام لکھوں
دھندا کروں نمازوں کا
پیشانی پر دام لکھوں
علوی آپ کے کھاتے میں
آج کی شب کے جام لکھوں

غزلیں

محمد علوی

سوتے سوتے اچانک گلی ڈر گئی
دوپہر چیل کی چیخ سے بھر گئی

ایک جھونکا رکا آ کے دالان میں
کوئی خوشبو پریشان سا کر گئی

وہ گھنے جنگلوں میں کہیں کھو گیا
یاد اس کی سمندر سمندر گئی

آج کی صبح کتنی مہربان تھی
پھول ہی پھول گلدان میں دھر گئی

گھر میں علوی نیا رنگ و روغن ہوا
شکل تھی ایک دیوار پہ مر گئی

دیر تک دیکھا کئے پھر سو گئے
چاند، دریا، پیڑ، گڈ مڈ ہو گئے

طائروں نے شب بسیرا کر لیا
پیڑ کے ارمان پورے ہو گئے

چار پیسے سکّے تھے کھوٹے ہی سہی
دیکھیے قسمت کہ وہ بھی کھو گئے

کل بھی بادل آئے تھے پر مینہ تھا
میری کھڑکی سے لپٹ کر رو گئے

اور کس کس کو سفر درپیش ہے
اب کسے جانا ہے، علوی تو گئے

محمد علوی

دھوپ کی چادر بچھا کر لے گئی
دوپہر سائے اٹھا کر لے گئی

راہ میں سورج کا سکہ مل گیا
شام مٹھی میں دبا کر لے گئی

پھر ہوا کمرے کی ساری روشنی
موم بتی کو بجھا کر لے گئی

رات چھت پر سو رہا تھا بے خبر
اک پری آئی اڑا کر لے گئی

دونوں پر پھیلا کے تتلی آئی تھی
رنگ پھولوں کے اڑا کر لے گئی

صبح دم کچھ بھی نہ تھا غم کے سوا
رات سب خوشیاں چرا کر لے گئی

بھلا ایسوں کو کیا سمجھائیں گے ہم
پتہ ہے، گالیاں ہی کھائیں گے ہم

مری جاں آج جی کرتا نہیں ہے
کبھی پھر یہ ہنر دکھلائیں گے ہم

عجب وحشت سی ہوگی محفلوں میں
اکیلے میں بہت گھبرائیں گے ہم

شب ہجراں ہمارا دھیان رکھنا
بہت جاگے ہیں اب سو جائیں گے ہم

چلو تم ہم سے جو جی چاہے کر لو
قسم لے لو، تمھیں شرمائیں گے ہم

غنیمت ہے اگر تم یاد کر لو
زمانے بھر کو کیا یاد آئیں گے ہم

ہمارا تجربہ کہتا ہے علوی
اسے پہلو میں بیٹھا پائیں گے ہم

غزلیں

محمد علوی

بہت دور ہے یہ الگ بات ہے
مگر کوئی اب بھی مرے ساتھ ہے

تمھاری بھی اس سے ملاقات ہے
میاں مت چھپاؤ بری بات ہے

خدایا دکھا نا مرا چاند بھی
نئے چاند کی پھر جمعرات ہے

ابھی پانچ تارے مہرباں ہیں
کہاں جا رہے ہو ابھی رات ہے

پری نے پری سے کہا "آؤ چلو"
کہیں پاس ہی آدمی ذات ہے

لگی شرط میں آج مرجاؤں گا
یقیناً یہ بازی مرے ہاتھ ہے

غزل کیا ہے علوی کسی کے لئے
ہماری طرف سے یہ سوغات ہے

غزل آنکھیں، غزل چہرہ کروں گا
بجز اس کے غزل میں کیا کروں گا

یہ دل کیوں خوش ہوا جاتا ہے اتنا
کہاں تک میں اسے دیکھا کروں گا

کنار آب سبزہ اگ رہا ہے
ارادہ ہے یہیں سویا کروں گا

بھلا دیں گے ابھی یہ سانحہ سب
مگر میں دیر تک سوچا کروں گا

عجب نا آشنا منظر ہے علوی
اکیلے میں یہاں رویا کروں گا

ناسپاس لہر کی تلاش

ساقی فاروقی

سحر کار چاند سے
ملگجے غبار میں
سیپیاں تلاش کر رہا تھا
دفعتہً
کسی کراہ نے قدم پکڑ لیے
ایک بے قرار لہر تھی
سرد ریت اور
سخت پتھروں کی سیج پر پڑی ہوئی
رو رہی تھی پانیوں کے سوگ میں
میں نے اپنے جال میں اٹھا لیا
کار میں سوار
گھر کا راستہ لیا
اور اس خیال سے عمر بھر
بھیگتی رہی ہے سوکھ جائے گی
صبح اپنے لان کی سبز دھوپ میں
ڈال کر چلا گیا

واپسی ہوئی کہ بے کلی ہوئی
وہ کہیں چلی گئی
روز ڈھونڈتا رہا
وہ سمندروں کی روح
آج تک نہیں ملی

پرندوں بھرا آسماں

بلراج کومل

لوگ کہتے ہیں
آواز کا
ایک چہرہ بھی ہوتا ہے
انداز بھی، جسم بھی
سرخ سورج کا سونا
درختوں کے اس پار
مہتاب کی سیمگوں موج عریاں
سمندر کی آویزشوں کا
پراسرار نغمہ
محبت کی لذت کی گرمی
کبھی شبنمی، ننھی منی سی لوری
کہانی
سیہ کار شب میں
کوئی خون آلودہ بابِ عداوت
مکانات کا سلسلہ
ان کی ویرانیوں سے گذرتا ہوا
کوئی حرفِ ملامت
ندامت

ہجومِ نقوشِ فراواں کا ہنگام
میں یاد کرتا ہوں
میں یاد کرتا ہوں
آواز، چہرہ، حسیں جسم
سب زاویے، دائرے اور قوسیں
شب و روز

رفتار کی آگ میں
موج در موج بہتی ہوئی راگنی
دور کی وادیوں میں
سرِ شام
دم توڑتی روشنی
نغمگی، روشنی، نغمگی
تیرگی، بے بسی، خامشی
رنگ و خوشبو سے سرشار
صدیوں پرانی زمیں
دور جاتا ہوا کارواں

جسم آواز کا وحشی بے زباں
اک جنوں، ایک معکوس برہم سکوں
زیر و بم، زیر و بم
اضطراب، اضطراب
اجنبی موسموں کا جہاں
فاصلوں، سرحدوں سے پرے
وسعتوں میں پرافشاں
پرندوں بھرا نیلگوں بیکراں نیلگوں آسماں

نظمیں

بلراج کومل

نیلے لہراتے پردوں والا گھر

اک شخص پوچھتا پھرتا تھا
کل شب
اپنے ہی کوچے میں
نیلے، لہراتے
پردوں والے
ہرے بھرے آنگن میں کھلتے
گھر کا پتہ
وہ ایک طرف سے چلتا ہوا
جب دوسری جانب پہنچا تھا
تھوڑا تھوڑا سا گم سم تھا
وہ ایک سرے کو چھو کر
واپس چلنے لگتا تھا
اک سرگوشی سی
اس کے پیچھے پیچھے چلتی جاتی تھی
یہ شخص کون ہے
کیوں یہ اپنے گھر کا رستہ بھول گیا
سر پر لمبی کالی رات
اب یہ کون سے در پر دستک دے گا
کون سے گھر بس جائے گا
مٹھی بھر چیرات کی نیند
کہاں سے پائے گا

کہانی

کہانی
سبزہ و گل سے گذرتی ہے
فشار شعلۂ انجام میں جل کر
لہو کا پھول بنتی ہے
حسیں لڑکی
سجالیتی ہے بالوں میں
سمندر
دور تک پھیلے سمندر میں
لہو کے پھول میں ملبوس لڑکی
ڈوب جاتی ہے
کنارِ آب
صدیوں سے
وہ لڑکی روز آتی ہے

محبوب خزاں

آج جی چاہتا ہے کسی سے کہیں
کتنے اچھے ہو تم
جیسے بچوں کی ٹولی کہیں لان میں
نرم آنکھیں، لگاوٹ کی اجلی ہنسی
جیسے کچھ بھی نہیں
جیسے سب کچھ ہے امکان میں
سوچتے سوچتے تھک چلی تھی نظر
آج ہلکا ہے جی
کوئی ہو جس سے اتنا کہیں۔ کہہ سکیں
کتنے اچھے ہو تم
وہ جو اچھا بھی ہو اور برا بھی نہ ہو
وہ جو سمجھے نزاکت بھی اس شام کی
اور اسے کچھ پتا بھی نہ ہو
جو بڑے چاؤ سے
ناز اٹھوائے، روٹھے، منے
جو بڑی سادگی سے گلے بھی لگے
اور خفا بھی نہ ہو
جو نئے چاند کا ایسا دھیما نشہ
دیر بھی کچھ لگے جان پہچان میں
جب وہ جائے تو کچھ اس کا جانا بھی اچھا لگے
پھر کوئی لہر اٹھے دھیان میں
ناک میں اس کی بالا تھا یا کان میں

محبوب خزاں

پرانا کاغذ

میں اس کو بھول سکوں گا کبھی جو میرے لئے
مجھے بتلائے بغیر اتنی دور سے چل کر
خود آئی اور مری خوش نصیب چوکھٹ پر
یہ پرچہ اور قدم کے نشان چھوڑ گئی
ان انگھڑیوں میں مجھے حسن تھا اکیلے کیسے،
اڈتی آنکھوں میں سرمہ سا کچھ شکایت کا
پھر ایک رات اتر آئی بات کرنے لگی
وہ جیتی جاگتی تابندہ ریشمی تصویر
کسی گھر کی۔ جہاں اپنوں دوسروں سے الگ
سکوں کے ساتھ ملیں مل سکیں سفید و سیاہ

چاہت کا کھیل

چاہت کیا ہے
ایک جوا ہے
دیکھتے کیا ہو
کھیل کے دیکھو
دنیا کیا ہے؟

یا کتراؤ
جان چھڑاؤ
جینے سے پہلے مر جاؤ
بات وہی ہے

فیض اور کلاسیکی غزل

شمس الرحمٰن فاروقی

فیض کی غزل کا تذکرہ کرتے وقت عام طور پر جو بات سب سے پہلے کہی جاتی ہے وہ یہ ہے کہ فیض نے کلاسیکی علامات کو نئے معنی اور نئی معنویت عطا کی۔ یہ بھی کہا گیا کہ فیض کی مقبولیت کی ایک بڑی وجہ ان کے طریقِ کار میں ہے، جس کی رو سے ان کے پاؤں کلاسیکی زمین میں مضبوطی سے جمے رہے لیکن انھوں نے اس بنیاد پر جو عمارت قائم کی اس کی دیواریں نئے ذہن سے نئے مسائل سے مستفیض تھیں۔ فی الحال اس بات سے بحث نہیں کہ دار، رسن، قاتل، واعظ، کوئے یار وغیرہ قسم کے الفاظ علامت ہیں بھی کہ نہیں۔ ہماری کلاسیکی غزل علامت کے تصور سے نا آشنا تھی۔ اس لیے یہ بات قرینِ قیاس نہیں کہ جس چیز کا تصور بھی ہماری شعریات میں نہ رہا ہو، اس کا نہ صرف وجود ہو بلکہ ہمارے شعرا اس سے واقف بھی ہوں۔ مغربی اصطلاحات و تصورات پر مبنی یک بیک معلومات کی روشنی میں اردو ادب کی تفہیم و تحسین کی جو کوششیں ہمارے یہاں ہوئی ہیں وہ اکثر نامشکور ہی رہی ہیں۔ اردو غزل میں علامت کا وجود ثابت کرنے کی سعی انھیں ناکام کوششوں کی فہرست میں نمایاں مقام رکھتی ہے۔ خیر، اس مسئلے پر مزید گفتگو نہ کر کے میں صرف یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ فیض کی غزل بے شک ان رسومیاتی الفاظ اور تلازمات سے مزین ہے جو ہماری کلاسیکی شاعری کا نمایاں وصف ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا فیض کی کلاسیکیت اور ان کا اجتہاد صرف اسی بات میں ہے کہ انھوں نے کوئے یار میں رقیب اور شیخِ شہر سے نبرد آزمائی کو جاری رکھا؟ اس سوال کی چھان بین صرف اس لیے ضروری نہیں ہے کہ فیض کی شاعری بہرحال محدود دائرے اور محور کی شاعری ہے اور ان کے مداحوں کا یہ ارشاد [illegible] کہ فیض کی کلاسیکیت محض ان چند الفاظ و تلازمات کو نئے معنی دینے تک محدود ہے، تعریف کے پردے میں ان کی مذمت ہی ہے۔ اس سوال کی چھان بین اس لیے بھی ضروری ہے کہ اس کے ذریعہ کلاسیکی غزل کے بعض بنیادی پہلوؤں پر بھی روشنی پڑ سکتی ہے۔ اور ایک بات یہ بھی ہے کہ فیض کی موت کے بعد پاکستان میں بعض لوگوں نے فیض کو سچا مسلمان، عاشقِ رسول اور اہلِ دل صوفی بھی ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ لہٰذا عجب نہیں کہ کچھ دنوں میں فیض کو کلاسیکی صوفی شاعر بھی تسلیم کر لیا جائے اور اس طرح ان کا اصلی ادبی کارنامہ صرف دار و رسن اور قیس و فرہاد کی صوفیانہ یاد تازہ رکھنے تک محدود قرار دیا جائے۔

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ اگر کوئی شاعر قدیم الایام سے چلے آنے والے رسومیاتی الفاظ استعمال کرتا ہے لیکن وہ خود جدید زمانے کا شاعر ہے، تو ہم کس بنا پر یہ فیصلہ کریں گے کہ اس نے ان الفاظ کو نئے معنی دئے ہیں؟ مثال کے طور پر یہ دو شعر ہیں۔

نہ سوالِ وصل نہ عرضِ غم نہ حکایتیں نہ شکایتیں
ترے عہد میں دلِ زار کے سبھی اختیار چلے گئے

قتلِ عاشق کسی معشوق سے کچھ دور تھا
پر ترے عہد سے آگے تو یہ دستور نہ تھا

پہلا شعر ظاہر ہے کہ فیض کا ہے اور دوسرا درد کا۔ آپ کس بنا پر فیصلہ کریں گے

کہ پہلے شعر میں سیاسی جبر کی طرف اشارہ ہے اور دوسرے شعر میں معشوق کے جور کی طرف، اگر آپ یہ کہیں کہ دونوں اشعار میں سیاسی جبر کی طرف اشارہ ہے تو فیض کی انفرادیت پر ضرب پڑتی ہے کیونکہ اس سے تو یہ معلوم ہوا کہ غزل کے رسومیاتی مضامین و الفاظ کو سیاسی معنی پہنانا فیض کا کوئی اختصاص نہیں۔ اور اگر آپ یہ کہیں کہ فیض کے شعر میں سیاسی جبر کی طرف اشارہ اس لئے ہے کہ ہم جانتے ہیں کہ وہ ترقی پسند تھے، انقلابی تھے، وغیرہ۔ تو اس کے معنی تو پھر یہ ہوئے کہ ان رسومیاتی الفاظ کی اپنی کوئی حیثیت نہیں، ان کے معنی شاعر کے لحاظ سے بدلتے رہتے ہیں۔ اگر شاعر شیعہ ہے تو ان کے معنی [illegible] ہیں، اگر شاعر [illegible] ہے لیکن اہل حدیث ہے تو ان کے معنی کسی اہل [illegible] ہیں وغیرہ۔ ظاہر ہے اس طرح فیض کی انفرادیت پھر خطرے میں پڑ جاتی ہے کیونکہ اگر یہ کہا جائے گا کہ فیض چونکہ ترقی پسند تھے اس لئے جب وہ کسی کے عہد میں دل دار کے سبھی اختیارات کے چھینے جانے کی بات کرتے ہیں تو اس میں [illegible] ہی اور ہوتا ہے، اس میں حسن ہی اور ہوتا ہے۔ لیکن اس کے معنی تو یہ ہیں کہ ہر شعر کی خوبی خرابی کے بارے میں فیصلہ کرنے سے پہلے ہم شاعر کے سیاسی عقائد معلوم کریں۔ ظاہر ہے کہ شعر کے وہ معنی جو شاعر کے عقائد کے بارے میں معلومات حاصل کئے بغیر ادا ہی نہ ہو سکیں [illegible] کے سیاسی عقائد کے بارے میں معلومات [illegible] اور دوسری بات یہ کہ اگر شعر کا حسن یا معنی ان اطلاعات پر منحصر [illegible] جو شعر کے باہر [illegible] تو پھر ہمیں یہ کہنا پڑے گا کہ [illegible] ایسی صورت کو تسلیم کرنے کے بعد [illegible] فیض کی تمام شاعری [illegible] کلام میں [illegible] کوئی خوبی نہیں۔ اصل بات تو یہ ہے کہ چونکہ وہ انقلابی اور ترقی پسند وغیرہ تھے اس لئے ان کے کلام کو سیاسی معنی پہنانے میں ایک طرح کا لطف ہے۔ ورنہ یہی شعر اگر [illegible] کے زمانے میں یا غالب کے زمانے میں کہے ہوتے تو انھیں کوئی گھاس نہ ڈالتا۔

ایک بات یہ بھی کہی جا سکتی ہے کہ فیض کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے کلاسیکی اصطلاحاتی الفاظ کو دوبارہ زندہ کیا اور انھیں غزل میں [illegible] فیض کے زمانے میں یہ سب خوب صورت الفاظ یا تو ترک ہو چکے تھے یا اپنے معنی کھو چکے تھے۔ اس جواب میں دو مشکلیں ہیں۔ یہ بیان مخدوش ہے کہ دار و رسن، قفس و نشیمن وغیرہ الفاظ کسی بھی وقت اپنے معنی کھو سکتے ہیں۔ یہ الفاظ دراصل ایک پورے رسومیاتی نظام کا حصہ ہیں اور ان پر غزل کی دنیا کے تمام مفروضوں کا دار و مدار ہے۔ جب تک وہ رسومیاتی نظام اور وہ مفروضات باقی ہیں، یہ الفاظ اپنے معنی نہیں کھو سکتے۔ یہ ناممکن ہے کہ کوئی رسومیاتی لفظ مثلاً "جور و ستم" میر کے شعر میں بامعنی ہو اور آج کے زمانے کے شعر میں بے معنی ہو۔ ہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ "جور و ستم" قسم کے رسومیاتی الفاظ اپنی دل کشی اور تازگی کھو سکتے ہیں۔ لیکن ہمارا دعویٰ دراصل یہ ہے کہ دراصل یہ الفاظ اپنی دل کشی اور تازگی کھو چکے تھے، فیض نے انھیں دوبارہ دل کشی اور تازگی عطا کی۔ پھر سوال اٹھے گا کہ فیض نے یہ کارنامہ کیوں کر انجام دیا؟ آپ جواب دیں گے کہ فیض نے انھیں سیاسی معنی عطا کئے۔ لیکن وہی مشکل پھر آن کھڑی ہوگی کہ فیض کے شعر میں سیاسی معنی کی دریافت اس معلومات پر مبنی ہے کہ فیض سیاسی اور انقلابی شخص تھے۔ یعنی اگر ہم [illegible] بر تر سے عہد کے آگے [illegible] تھا [illegible] مصحفی کے کلیات میں پڑھتے تو اس میں سیاسی اور انقلابی معنی دریافت کرتے؟ اور اگر اسے درد کے دیوان میں پڑھتے تو اسے محض عشقیہ شعر سمجھتے۔ لہٰذا کلاسیکی رنگ و آہنگ والے الفاظ میں جو دل کشی اور تازگی ہم فیض کے شعر میں دیکھتے ہیں وہ اس وجہ سے کہ ہم جانتے ہیں کہ فیض کے کچھ سیاسی عقائد تھے یعنی فیض نے ان میں کوئی شاعرانہ خوبی نہیں پیدا کی، یہ تو محض ان کی سیاست کا کرشمہ تھا۔

ظاہر ہے کہ یہ نتیجہ مجھے قبول نہیں۔ اس وجہ سے قبول نہیں کہ میں اسے غلط سمجھتا ہوں۔ میں جانتا ہوں کہ کلاسیکی رنگ و آہنگ والے الفاظ ہمارے زمانے میں فیض کے علاوہ دوسرے بہت سے شاعروں نے استعمال کئے ہیں، اور وہ فیض کے ہم خیال و ہم عقیدہ بھی تھے، لیکن ان کے یہاں ان الفاظ میں وہ حسن نظر نہیں آتا جو فیض کے یہاں ہے۔ لہٰذا فیض کی عظمت اس بنیاد پر نہیں قائم ہو سکتی کہ انھوں نے غزل کے کلاسیکی عشقیہ رسومیاتی الفاظ کو سیاسی معنی دیئے۔ یہ صفت تو مخدوم، مجروح، ساحر، غلام ربانی تاباں بہتوں کے یہاں ہے۔ ان میں سے کوئی بھی فیض کا ہم مقابل نہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ نئے معنی کی دریافت کے اس عمل میں فیض کو اولیت حاصل ہے تو یہ بھی درست نہیں۔ ترقی پسندوں میں سب سے پہلے مخدوم نے غزل کو باقاعدہ طور پر اختیار کیا اور سیاسی موضوعات کو غزل میں برتنے کی رسم

حسرت موہانی، محمد علی جوہر اور اقبال نے قائم کی۔ "دستِ تہِ سنگ" کے دیباچے میں فیض نے حسرت موہانی کا ذکر کیا ہے۔ اس دیباچے میں انھوں نے لکھا ہے کہ ان کی شاعری کا آغاز ۱۹۲۸ء کے آس پاس ہوا۔ اس وقت محمد علی جوہر زندہ تھے اور ان کی سیاسی غزل ایوانِ ادب میں گونج رہی تھی۔ حسرت کا دبدبہ بطور غزل گو پوری طرح قائم ہو چکا تھا اور اقبال تمام نئے شعرا (بشمول جوش) کے لئے آئیڈیل کی حیثیت رکھتے تھے۔ خود فیض نے اقبال کا جو مرثیہ لکھا ہے وہ ترقی پسند شعرا کی ممتاز نظموں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ لہٰذا فیض کے سامنے غزل کی ایسی مثالیں وافر تھیں جن میں سیاسی موضوعات کو برتا گیا تھا۔

اس تجزیے کی روشنی میں کہنا پڑتا ہے کہ فیض کی غزل میں کلاسیکی رنگ کے حسن و خوبی کا سراغ اس بات سے نہیں لگ سکتا کہ انھوں نے بعض رسومیاتی الفاظ کو بڑی کثرت سے برتا اور ان میں سیاسی معنی داخل کئے۔ تنقید کی دنیا میں یہ مشکل اکثر پیش آتی ہے کہ ہم خوبی کا پتہ تو لگا لیتے ہیں، لیکن اس وجہ دریافت کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ مرے کریگر MURRAY KRIEGER اپنی کتاب THEORY OF CRITICISM میں اس نکتے کو بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔ وہ کہتا ہے

> اگر ہمیں کوئی ایسا تجربہ حاصل ہو جسے ہم "جمالیاتی" کے لفظ کے ذریعہ بیان کریں تو یہ قرینِ قیاس ہے کہ ہم اس تجربے کی علت اس شے میں تلاش کرنے کی کوشش کریں گے جس سے ہمیں یہ تجربہ حاصل ہوا ہے، اور پھر اس طرح ہم اس شے کو جمالیاتی قدر کا حامل بتائیں گے لیکن بطور نقاد کے ہمارا مسئلہ یہ ہے کہ وہ جمالیاتی علت ہم میں ہے یا واقعی اس شے میں ہے۔ قطعی لغوی طور پر تو یقیناً یہی کہا جائے گا کہ اس جمالیاتی تاثر کا سرچشمہ ہمارے ہی اندر ہوگا کیونکہ ایسے لوگ بھی ہیں جو اس شے کا سامنا کرنے پر وہ تاثر حاصل نہیں کرتے ... کیا کسی شے میں کوئی ایسی جمالیاتی خاصیت ہوتی ہے، جسے ہم محسوس کرتے ہیں (یا ہم کو جسے محسوس کرنا چاہئے)، اگر ہم نے وہ جمالیاتی خاصیت دریافت کر لی ہے اس طرح کہ ہمارا تجربہ (جس حد تک وہ جمالیاتی ہے) اس خاصیت کے تعلق سے مناسب اور صحیح تاثر ہے، تو پھر ہمیں اس خاصیت کی وضاحت کرنے اور اس کو بیان کرنے پر ایسے جمالیاتی تجربے سے مشابہ تجربے کو دوسرے قارئین تک پہنچانے پر قادر ہونا چاہئے۔

آگے چل کر کریگر کہتا ہے کہ نقاد کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ وہ تجربے کے اندر شے OBJECT IN EXPERIENCE اور شے کا تجربہ EXPERIENCE OF OBJECT میں فرق کر سکے۔ یعنی وہ یہ بتا سکے کہ شعر میں جو خوبی وہ دیکھ رہا ہے، وہ اس کے دماغ کی اختراع نہیں ہے اور اس خوبی کے بیان کے ذریعہ یہ حکم لگایا جا سکے کہ جن شعروں میں یہ خوبی ہوگی ان سے فلاں قسم کا تجربہ حاصل ہو سکے گا۔ اگر کسی نظم کے تجربے کو اس طرح بیان کیا جائے کہ اس کے مختلف اجزا اپنی شخصیت کو برقرار رکھیں تو پھر ان اجزا کی خصوصیت مشکوک ہو جاتی ہے کہ ان کے ذریعہ ایک متحد اور خود مکتفی UNIFIED اور SELF ENCLOSING تجربہ حاصل ہو سکتا ہے۔ فیض کی کلاسیکیت کی تحسین کرنے والوں کی یہی مشکل ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ فیض کی غزل میں الفاظ الگ ہیں اور ان کے سیاسی معنی جو فیض کے عقائد نے ان میں داخل کئے ہیں، وہ الگ ہیں۔ کیوں کہ انھیں الفاظ میں انھیں وہی سیاسی معنی تو مجروح اور دوسروں کے یہاں بھی ہیں لیکن فیض کے علاوہ کسی میں وہ بات نہیں۔ لہٰذا وہ اس بات کو واضح کرنے میں ناکام رہتے ہیں کہ وہی نسخہ جو فیض کے یہاں کارگر ہے، دوسروں کے یہاں بے فیض کیوں رہ جاتا ہے؟

اس سوال کو حل کرنے کے لئے مزید دو شعروں کی روشنی میں بعض نکات کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرتا ہوں۔ پہلا شعر حافظ کا ہے اور دوسرا ظاہر ہے کہ فیض کا ؂

عقاب جور کشادست بال بر ہمہ شہر
کماں گوشہ نشینے و تیر آہے نیست

بیداد گروں کی بستی ہے یاں داد کہاں خیرات کہاں
سر پھوڑتی پھرتی ہے ناداں فریاد جو در در جاتی ہے

اس بات سے قطع نظر کہ حافظ کا شعر بہت اعلیٰ درجے کا ہے اور فیض کا شعر ان کے اچھے اشعار میں نہیں، پوچھنے کا سوال یہ ہے کہ ہم یہ فیصلہ کس طرح کر سکتے ہیں

کہ حافظ کا سیاسی نہیں ہے اور فیض کا شعر سیاسی ہے؟ پھر کیا ہم یہ فیصلہ کر سکتے ہیں کہ فیض کا شعر اگرچہ حافظ کے شعر سے بہت پست ہے، لیکن اس لئے قابل تعریف ہے کہ اس میں سیاسی پہلو ہے یا سیاسی پہلو بھی ہے؟ (یعنی اور کسی پہلو کے علاوہ سیاسی پہلو بھی ہے) کیا سیاسی شاعری کے لئے ایسے اصول مقرر ہو سکتے ہیں جن کی روشنی میں ہم سیاسی کو غیر سیاسی شاعری سے الگ کر سکیں؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ ہم دکھا سکیں کہ غیر سیاسی شاعری پر بھی رسومیات کی پابندی کرتے ہوئے بھی سیاسی شاعری ہو سکتی ہے، کیوں کہ وہ رسومیات 'CONTEXT NEUTRAL' ہے؟ کیا یہ ممکن ہے کہ کسی رسومیاتی نظام کو ہم پوری طرح برتیں لیکن اس کے جو معنی نکلیں وہ غیر رسومیاتی ہوں؟

ان تمام سوالوں کے جواب مہیا کرنے کے لئے ایک دفتر چاہئے۔ میں اس وقت صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ حافظ کا شعر سیاسی معنی کا متحمل ہو سکتا ہے، لیکن ہم اسے سیاسی نہیں کہہ سکتے، کیونکہ اس میں سے سیاسی معنی جو ہم برآمد کریں گے ان کا تعلق شعر کی SIGNIFICATION سے ہوگا، اس کے اصل معنی سے نہیں۔ اور یہ استعارے کی خوبی ہے کہ وہ SIGNIFICATION کے لئے دروازے کھول دیتا ہے۔ ہمارے پاس کوئی ایسا پیمانہ نہیں جس کی رو سے ہم اس شعر کو غیر سیاسی قرار دیں لیکن ہمارے پاس کوئی ایسا پیمانہ بھی ہے جس کے اعتبار سے ہم اس کو محض سیاسی قرار دیں۔ شعر کی معنویت اس کے معنی کا حصہ ہوتی ہے۔ لیکن اس کے معنی کا دائرہ اس کی معنویت سے چھوٹا بھی ہو سکتا ہے۔ فیض کا شعر حافظ کے شعر کے مقابلے میں کم کارگر ہے، اگرچہ اس میں بھی سیاسی معنویت ہے۔ کم کارگر ہونے کی وجہ یہ ہے کہ اس کی معنویت جس معنی پر قائم ہے وہ حافظ کے شعر کے معنی سے کم ہے۔ معنی کے کم ہونے سے میری مراد یہ ہے کہ حافظ کے شعر میں چار استعارے اور چار پیکر ہیں۔ یہی جو استعارے ہیں وہی پیکر بھی ہیں۔ عقاب جور، بال کشادہ است بر ہمہ شہر، کمان گوشہ نشینے و تیر آہ ہے۔ پھر دو چیزوں کا ہونا (جو پہلے مصرعے میں بیان ہوئی ہیں) دو چیزوں کے نہ ہونے پر دلالت کرتا ہے (جو دوسرے مصرعے میں بیان ہوئی ہیں)۔ فیض کا شعر ان خوبیوں سے خالی ہے۔ فیض نے جہاں کلاسیکی اسلوب کو کامیابی سے برتا ہے وہاں کیفیت یا مضمون آفرینی کی کارفرمائی ہے۔ ورنہ سیاسی پہلو یا تاسفیانہ پہلو یا عشقیہ پہلو کسی میں کوئی ایسی خوبی فی نفسہ نہیں جو شاعرانہ خوبی کی ضامن ہو سکے۔

بات فیض کی غزل کی ہو رہی تھی، لیکن انھوں نے اکثر نظموں میں بھی غزل کا اسلوب اختیار کیا ہے۔ اس میں "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" کے پہلے دو مصرعے پیش کرتا ہوں۔ پھر فارسی کا ایک شعر جو غالباً نظیری کا ہے:

تیرے ہونٹوں کے پھولوں کی چاہت میں ہم
دار کی خشک ٹہنی پہ وارے گئے

فارسی شاعر کہتا ہے ؎

در روزگار عشق تو ما ہم فدا شدیم
افسوس کہ قبیلۂ مجنوں کسے نماند

مضمون آفرینی اور رسومیاتی انداز بیان کی تمکنت نے فارسی کے شعر کو یادگار بنا دیا ہے۔ فیض کے یہاں رعایت تضاد موجود ہے، لیکن مضمون کی پیش پا افتادگی نے فیض کے یہاں تمکنت کے بجائے SELFPITY پیدا کر دی ہے۔ جہاں مضمون آفرینی ہوتی ہے وہاں SELFPITY نہیں ہوتی۔ جہاں کیفیت ہوتی ہے وہاں SELFPITY کا خطرہ ہوتا ہے۔ فیض ہمارے ان جدید شعرا میں ہیں جنھیں ان کلاسیکی اصطلاحوں اور تصورات کی اہمیت کا احساس تھا۔ ان میں سے بعض پر انھوں نے ایک مضمون بھی لکھا ہے۔ ہم لوگوں نے مغربی تعلیم کے زیر اثر ان اصطلاحوں سے بیگانگی اختیار کر لی تھی۔ جب ہمارے ذوق سلیم نے فیض کی غزل میں کلاسیکی رنگ محسوس کیا تو اس کی وجہ دریافت کرنے کی مہم میں ان اصطلاحوں اور تصورات سے مدد نہ لے سکے۔ لہٰذا ہم صرف یہ کہہ کر رہ گئے کہ فیض نے شیخ، برہمن، واعظ، کوئے یار، رقیب، منزل، دار، رسن، وغیرہ کلاسیکی رسومیاتی الفاظ کو نئے معنی میں استعمال کیا ہے۔ فیض کے بہت سے عمدہ اشعار میں رسومیاتی الفاظ نہیں ہیں، پھر ان کی کامیابی کا راز کیا ہو سکتا ہے؟ اس فہرست میں فیض کے بعض مشہور ترین اشعار بھی ہیں ؎

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا
وہ بات ان کو بہت ناگوار گذری ہے

جدا تھے ہم تو میسر تھیں قربتیں کتنی
بہم ہوئے تو پڑی ہیں جدائیاں کتنی

ہم کہ ٹھہرے اجنبی اتنی مداراتوں کے بعد
پھر بنیں گے آشنا کتنی ملاقاتوں کے بعد

وہی چشمۂ بقا تھا جسے سب سراب سمجھے
وہی خواب معتبر تھے جو خیال تک نہ پہنچے

فیض نے غزل میں کلاسیکی رنگ کو جس طرح زندہ کیا وہ ہماری شاعری کا ایک روشن باب ہے۔ ان کی غزل میں اردو غزل کی وہ تہذیب بول رہی ہے جس میں مضمون آفرینی اور کیفیت کا عمل دخل تھا۔ فیض کے یہاں کیفیت کا جادو نظموں میں بھی بڑھ چڑھ کر بولتا ہے، اس لئے ضروری ہے کہ غزل کی تہذیب کے پس منظر میں فیض کا مطالعہ از سر نو کیا جائے۔

غزلیں

حامدی کاشمیری

سنگ کو شعلہ بیانی دے دوں
اپنے ہونے کی نشانی دے دوں

برف سے جم گئے ہیں صدیوں سے
ان پہاڑوں کو روانی دے دوں

جلتے صحرا نہیں دیکھے جاتے
ان کو میں آنکھوں کا پانی دے دوں

کھلتے ہی شاخ سے جھڑ جاتے ہیں
ان کو شعلوں کی جوانی دے دوں

جی میں آتا ہے لہو کا پیغام
اس کو تاروں کی زبانی دے دوں

سینے میں اگتا ہے لفظوں کا شجر
میں اسے کتنے معانی دے دوں

ہے عجب وقت گزاری میری
دیکھ لے سینہ فگاری میری

رہ گزاروں میں بچھیں گے تارے
اب گزرتی ہے سواری میری

اپنے چہروں سے شناسا ہی نہ تھے
بھولیں کیا آئینہ کاری میری

یہ زمیں سبز رہے گی دائم
جوئے اشک اس میں ہے جاری میری

آ، مرے سوختہ سینے سے لگ
موجۂ بادِ بہاری میری

سنگ لاخی کو لبادہ کر لو
ضربتِ فکر ہے کاری میری

غزلیں

حامدی کاشمیری

ٹوٹ جائے گا یہ جادو کیسے
کھولیں گے تیغ زدہ بازو کیسے
ہونٹ مس کرنے کی خواہش کی تھی
رچ گئی لفظوں میں خوشبو کیسے
سبزۂ و آب نہ برگ و سایہ
آئے اس دشت میں آہو کیسے
دل تجلی کدہ صورت ہے
اس میں آیا وہ سیہ رو کیسے
میں کڑی دھوپ کے پہرے میں تھا
پڑ گیا سایۂ گیسو کیسے
پھوٹ نکلا ہے سمندر دل سے
اب کروں میں اسے قابو کیسے

زندہ [illegible]
جلتے صحراؤں کو پینے آئے
قعر ظلمت میں مجھے چھوڑ گئے
سامنے نور کے زینے آئے
چاند، راغوں کی نمائش کرکے
کس کے ماتھے پہ پسینے آئے
ان کی رفتار میں کیا جادو تھا
پیشوائی کو دفینے آئے
کوئی پیغام نہ آیا ان کا
شام تک کتنے سفینے آئے
فصل مہتاب اگے گی دل سے
وہی تاریک مہینے آئے

یوں تو وہ خاک نشینوں میں ہے
کھلبلی تند جبینوں میں ہے
آگ برسائی کہاں سورج نے
منجمد برف تو سینوں میں ہے
چشم و لب تم نے بجھائے ناحق
منبع نور جبینوں میں ہے
یہ بھی اک خواب کا منظر ہی نہ ہو
کال چپ جلتے سفینوں میں ہے
کھو گئے مہر درخشاں کتنے
کیسی تاریکی زمینوں میں ہے
رات بھر تکتے ہیں دیواروں کو
جانے کیا خوف مکینوں میں ہے

حامدی کاشمیری

آہ گھٹ جائے جگر تاب رہے
تیرگی راہ گذر تاب رہے

ان سے تاریکی میں ڈر لگتا ہے
برق رہ رہ کے شجر تاب رہے

کیا ہوا گر ہوئے بے دست دپا
موجۂ تاب گہر تاب رہے

منجمد راہوں کا تاریک سفر
آسماں سر پہ شرر تاب رہے

میں یوں ہی ریت میں دھنس جاؤں گا
آنکھ میں وادیٔ زر تاب رہے

کیا وہ سب بحری پرندے ہی تھے
غرق ظلمت ہوئے پر تاب رہے

آنکھ اس پل کو ترس جائے گی
تیرگی نور کو ڈس جائے گی

دشت کو چھوڑ کہاں جاؤ گے
ساتھ فریاد جرس جائے گی

آئے گا وادی میں کوہ ماراں
تیری آنکھوں کی ہوس جائے گی

اب نہیں ہوگا اکیلے کا سفر
ساتھ خوشبوئے نفس جائے گی

چھوڑ کے تپتی زمینوں کو گھٹا
کن پہاڑوں پہ برس جائے گی

پھر نظر آئیں گے سب کے چہرے
تیرگی آنکھوں میں بس جائے گی

ڈستے خاروں سے شکایت کیا ہے
دشت پیمائی کی غایت کیا ہے

ان جزیروں سے نہ لوٹا کوئی
کہہ سکے کون حقیقت کیا ہے

ہم کو بھی سنگ میں ڈھلنا ہوگا
اور انجام حکایت کیا ہے

خود بخود آہنی در کھلتے ہیں
اب انھیں میری ضرورت کیا ہے

وادیٔ زر ہے یہیں کہیں درخشاں
کوئی اندیشۂ ظلمت کیا ہے

خود ہی دلدل میں قدم رکھا ہے
اب نکل جانے کی صورت کیا ہے

پہلے دن کی تلاش میں

مظہر الزماں خاں

کھانسنے اور کراہنے کی آواز کا سلسلہ کب پیدا ہوا تھا اور اب تک اس نے کتنی زمینوں کا سفر طے کیا تھا اسے یاد نہیں تھا۔ بس ایک دھواں دھواں سا خیال اس کے سر کی گنبد میں سوکھی کڑی کے جالے کی طرح بنا ہوا تھا کہ اچانک شفاف آسمان پر گہرے گہرے بادلوں کے دل کے دل ادھر سے ادھر چلے آئے تھے ــــــ تبھی پہلی بار اسے کھانسنے اور کراہنے کی آواز سنائی دی تھی اور وہ دیر تک بلکہ دنوں تک اپنے گھر کے ایک ایک کمرے میں کھانسنے اور کراہنے کی آواز کو تلاشتا رہا تھا۔ تاہم آواز کا سراغ لگانے میں جب اسے ناکامی ہوئی تو اس نے گھر ہی چھوڑ دیا تھا اور آواز کی تلاش میں مختلف راستوں پر نکل گیا تھا۔ لیکن گھر سے نکلتے وقت اس نے اپنے ساتھ ہمہ اقسام کی دوائیں بھی رکھ لی تھیں کہ وہ اپنے تئیں سمجھا تھا کہ پتہ نہیں آواز کون سے مرض میں مبتلا ہے۔ چنانچہ کھانسنے اور کراہنے کی وہ زنجیر جو اچانک پیدا ہو گئی تھی۔ آہستہ آہستہ بڑھتی ہی چلی جا رہی تھی۔ اور اب ایک لمبے سفر کے بعد اسے یوں لگ رہا تھا کہ یہ آواز ایک ایک اینٹ سے برآمد ہو کر اوپر ہی اوپر اٹھتی چلی جا رہی ہے۔ چنانچہ کبھی کبھی وہ اپنے جسم کے مختلف حصوں پر ہاتھ پھیر پھیر کر دیکھنے اور غور کرنے لگتا تھا کہ کہیں آواز اس کے اپنے جسم کے کسی ٹکڑے سے نکل کر اس کی اپنی سماعت میں بوند بوند اترنے تو نہیں لگی ہے۔ لیکن اس کا ذہن اس بات کو قبول کرنے سے انکار کر دیتا تھا کہ یہ تمہارا وہم ہے کیونکہ تم پوری طرح صحت مند ہو۔ یہ آواز کسی اور جسم سے برآمد ہو کر چاروں طرف پھیل رہی ہے یا پھر پوری زمین ہی بیمار ہو گئی ہے۔

اور یوں ہی یہ خیال اس کے سر کے گنبد میں جاگتا۔ اس کے اندر توانائی پیدا ہو جاتی اور ہاتھ کی گرفت دواؤں کے بکس پر اور مضبوط ہو جاتی اور پھر وہ تیز تیز قدموں سے آواز کی تلاش میں آگے بڑھ جاتا اور جب راستوں پر اسے مختلف اجسام دکھائی دیتے تو وہ پل بھر کے لئے ٹھہر جاتا تھا اور بہت غور سے ان کے سوالات بھرے چہروں کو پڑھنے کی کوشش کرنے لگتا تھا کہ کہیں کھانسنے اور کراہنے کی آوازیں انہی کے جسموں سے تو نشر نہیں ہو رہی ہیں جو اس کے آگے آگے یا اس کے پیچھے پیچھے چل رہے ہیں۔ لیکن وہ ان سے پوچھنے کی جسارت اس لئے نہیں کرتا تھا کہ کہیں وہ برہم نہ ہو جائیں اور ہاتھا پائی کی نوبت نہ آ جائے کہ اندر سے غرانے کا سلسلہ زنجیر بن چکا ہے۔ اسی لئے وہ بہت سے اجسام کو بس غور سے دیکھ کر گذر جاتا تھا کہ اس کے اندر ایک خوف پوشیدہ تھا اور وہ خوف اس کے سارے وجود پر سوار تھا۔ چنانچہ مسلسل سفر کی وجہ سے اب اس کے پاؤں کو نیند سی آنے لگی تھی اور وہ اپنے اندر یہ محسوس کرنے لگا تھا کہ جب پاؤں کو نیند آتی ہے تو زمین وجود سے انکار کر دیتی ہے اور جب زمین وجود سے انکار کر دیتی ہے تو نئے پاؤں پیدا ہونے لگتے ہیں اور نئے پاؤں کا پیدا ہونا تاریخ کا بوجھ بن جاتا ہے کہ جب جب پاؤں کو نیند آتی اجنبی پاؤں انھیں روندنے لگتے ہیں ـــ لہٰذا اب وہ یہ فیصلہ کرنے پر مجبور ہو گیا تھا کہ پاؤں کے سو جانے سے پہلے وہ ایک ایک جسم کو پکڑ کر پوچھے گا کہ خدا نخواستہ کہیں تم بیمار تو نہیں ہو؟

اور اس خیال کے آتے ہی پہلی بار اس نے ہمت کی اور چلتے چلتے ایک آدمی کو پکڑ ہی لیا اور پھر اپنی ٹوٹتی بکھرتی ہوئی آواز میں کہا ــــ " معاف کرنا میں اس شخص کی تلاش میں ہوں جس کے اندر سے مجھے مسلسل کھانسنے اور کراہنے کی آوازیں سنائی دے رہی ہیں اور تم پہلے آدمی ہو جس سے میں نے پوچھنے کی جسارت کی ہے۔ مجھے تمھارا چہرہ دیکھ کر یوں لگ رہا ہے کہ وہ آوازیں شاید تمھارے ہی اندر سے برآمد ہو کر پوری زمین پر پھیل رہی ہیں۔ اگر کسی مرض میں مبتلا ہو تو بتاؤ کہ میں تمھیں اس سے نجات دلا دوں۔

" کیا بک رہے ہو ؟ وہ جھلا کر بولا۔ لگتا ہے کہ تم اپنے آپ کو بہت پیچھے چھوڑ چکے ہو۔ مڑ کر دیکھو کہ آوازیں کہاں اور کس سمت سے آرہی ہیں۔

" میں بہت پیچھے سے چلا آرہا ہوں لہٰذا میرے پیچھے مطلع بالکل صاف ہے۔ وہ بولا البتہ آگے بڑے گہرے گہرے اور مختلف شکلوں کے بادل امڈ کر پھیل گئے ہیں کہ صاف منظر دکھائی ہی نہیں دیتے۔ بس نگیٹو ہی نگیٹو نظر آسکتے ہیں کہ اب نگیٹو کو پازیٹو کرنے والے جدا ہو گئے ہیں۔

" تمھاری بصارت اور بصیرت۔ دونوں رات ہو گئے ہیں کہ نہ آگے دیکھ سکتے ہو اور نہ پیچھے دیکھ سکتے ہو۔" اجنبی نے کہا۔ ابھی کل یا شاید اس سے بھی بہت پہلے کی بات ہے کہ میں نے جنگل میں اسٹیشن کے قریب ایک پاگل اور عریاں عورت یا شاید لڑکی کو دیکھا تھا جس کی دائیں یا شاید بائیں ران پر ایک بڑا گہرا زخم تھا جس پر ان گنت مکھیاں بھنبھنا رہی تھیں اور گود میں اس کے ایک دودھ کا بچہ تھا ـــ میں نے جب اس عورت سے پوچھا کہ تمھیں یہ زخم کب، کہاں اور کیسے لگا، تو وہ ہنسی تھی اور دیر تک ہنستے رہنے کے بعد اس نے کہا تھا کہ یہ زخم نہیں ایک شہر ہے یا پھر پوری زمین ـــ اور یہ کہہ کر وہ بچے کو لوری دینے لگی تھی۔ بڑی عجیب آواز تھی اس کی جس میں تمام ماؤں کا درد سمٹا ہوا تھا۔ لگتا تھا کہ دنیا کی ساری لوریاں اب صرف اسی ایک عورت کے ہونٹوں سے نکل کر پوری زمین پر بہہ رہی ہیں۔ چنانچہ کھانسنے اور کراہنے کی یہ آوازیں جو تمھیں سنائی دے رہی ہیں شاید اسی پاگل عورت کی ہوں۔ لہٰذا اگر تمھیں ان آوازوں سے ہمدردی ہے تو جاؤ اور اس کے مرض کا علاج کراؤ کہ وہ ایک ایسی زمین ہے جو صحت مند بیج کو نہال میں تبدیل کر سکتی ہے۔ اگر وہ بیمار رہے گی تو پوری زمین حاملہ ہو جائے گی ـــ لیکن وہ اس اجنبی کی بات سے مطمئن نہیں ہوا تھا کہ مطمئن ہو جانا اس کے جسم کا چھپ جانا تھا۔ اور وہ اپنے جسم کے چھپ جانے سے پہلے ان آوازوں کو تلاشنا چاہتا تھا۔ چنانچہ وہ دیر تک کھڑا اجنبی کو دیکھتا رہا۔ پھر بولا۔ میں اس عورت یا شاید یا لڑکی سے کبھی مل چکا ہوں کہ وہ ایک بہت پرانی کہانی کا نیا کردار ہے جو ڈوب ڈوب کر ابھرتا ہے اور ابھر ابھر کر ڈوبتا ہے۔

" ہوں"! اجنبی نے گردن جھکائی۔ زمین کو دیکھا اور کہا۔ " کھانسنے اور کراہنے کی آواز پہلی بار تم نے کب اور کہاں سنی۔ اور پھر وہ دن تھا یا رات تھی ؟

" شاید وہ بڑی گہری رات تھی یا پھر کوئی ویران دن تھا کہ میں اپنے قدیم بستر پر نیم جواں اور باہر موسلا دھار بارش اور تیز ہواؤں میں جنگ جاری تھی کہ دفعتاً زمین مچھلی کے جسم کی طرح پھڑ پھڑا کر شق ہو گئی تھی۔ تبھی شاید پہلی بار میری سماعت میں کھانسنے اور کراہنے کی آواز داخل ہوئی جو ہنوز باقی ہے۔ حالانکہ میں اپنے گھر کی ایک ایک چیز دیکھ چکا ہوں حتیٰ کہ پرانی کہانیوں کی تمام کتابیں میری نظر میں آچکی ہیں۔ لیکن کھانسنے اور کراہنے کی آواز کا راز" تاہم راز ہے۔ لگتا ہے کہ موسم ہی بستر ہو گئے ہیں یا پھر پوری زمین کراہنے لگی ہے۔" کیا تم وہ پہلے آدمی تو نہیں ہو جو آخری دن کی تلاش میں نکلے ہو ؟"

" نہیں"! وہ بولا۔ میں تو آخری آدمی ہوں جو کراہتے ہوئے موسموں میں پہلے دن کو تلاش کر رہا ہوں کہ اب آدمی دکھائی ہی نہیں دیتے۔ بس ہر طرف درخت ہی درخت نظر آتے ہیں اور ان درختوں پر مختلف اقسام کے اونگھتے ہوئے پر کٹے پرندے۔" جاؤ کہ اب تمھیں کوئی آدمی نہیں ملے گا کہ سب کے سب اپنے اپنے بستروں کی سلوٹیں بن گئے ہیں اور ڈھیلے ڈھیلے مسائل زدہ لحافوں کو سر سے پاؤں تک اوڑھے، مسلسل کھانس رہے ہیں کہ کھانستے رہنا ہی ان کا نصیب بن چکا ہے کہ ان کی مہربان دھوپ ہی غائب ہو گئی ہے، جس کے نرم نرم اجالے میں وہ ہنستے کھیلتے رہتے تھے کہ اب ہنسنے کھیلنے کے موسم گزر چکے ہیں ـــ اے پہلے دن کے آخری آدمی جاؤ کہ آوازیں تمھیں بلا رہی ہیں۔ یہ کہہ کر وہ آگے بڑھ گیا تھا کہ آگے بڑھ جانا اس کی کہانی میں شامل تھا لیکن وہ دیر تک کھڑا رہا کہ کھڑا رہنا اس کا نصیب تھا۔ چنانچہ کتنی ہی دیر تک مجسمہ بنا رہنا کے بعد وہ بھی نکل گیا تھا۔ لیکن اب اس کا سفر جنگل کی طرف تھا اور سورج ڈوب رہا تھا ـــ ایک لمبے سفر کے بعد جب وہ جنگل میں داخل ہوا تو سورج طلوع ہو رہا تھا اور تمام بوڑھے بیمار درخت اپنی اپنی جگہ ساکت کھڑے تھے ـــ وہ دیر تک درختوں کو گھورتا رہا اور پھر انتہائی سرعت سے خودرو پودوں کے قریب پہنچ گیا۔ اور تھیلے سے بیلچہ نکال کر چھوٹے چھوٹے گڑھے کئے اور خودرو پودوں کی جڑوں میں دوائیں ڈالنے لگا ـــ !!!

▲▲

عذرا عباس

اب لکھنے کے لئے کچھ نہیں ہے لکھنے والا خواب دیکھتا ہے
اور سفر کرتا ہے
دکھ جھیلتا ہے اور محبت کرتا ہے نفرت بھی اس سے
خوب ہوتی ہے
کبھی کبھی بھوکا سو جاتا ہے
اس کے آس پاس کی زمین ریتیلی ہوتی ہے
ایک خانہ بدوش کی طرح، ایک قیدی کی طرح، ایک مجرم
کی طرح، ایک قاتل کی طرح جلا وطن کیے بعد دیگرے
ایک ہی سانس میں ایک ہی دن میں بہت سے
جھیلوں سے گزرتا رہتا ہے
اور لکھتا رہتا ہے
اس کی ایڑیاں پھٹی رہتی ہیں
کپڑے میلے آنکھوں میں خوشی، بھوک اور نفرت
اور ان سے ملتا جلتا بہت کچھ
اس کے پاس کوئی گھر نہیں ہوتا

اس کے بچے یرغمالیوں کی طرح رہتے ہیں
یا وہ خود انھیں یرغمالی بنا دیتا ہے
اس کے گھر کے دروازے اکثر بجتے رہتے ہیں
اور ان کی آوازوں کے درمیان سے وہ اک اک
لفظ اختیار کرتا ہے
بہت سی نفرتیں، بہت سی سازشیں
بہت سے فریب اس کے گرد ہالہ ڈال کر اس کا گلا
گھونٹتے رہتے ہیں
اور اکثر وہ لوگ جو لفظوں کی دلالی کرتے ہیں
اس کی گردن میں رسی ڈال کر کھینچتے ہیں
اور اس کی کس مپرسی سے خوف زدہ ہو کر اس کو مار ڈالنا
چاہتے ہیں
لیکن لکھنے والا لکھتا رہتا ہے اور میرے پاس لکھنے کے لئے
کچھ نہیں ہے

یہ دماغ سوتا ہی رہتا ہے

عذرا عباس

یہ دماغ سوتا ہی رہتا ہے
میلے کچیلے کپڑوں کی گٹھری
ایک اونگھتا ہوا
کاہل کا وجود
نشہ کی عادت سے بے کار
یہ دماغ سوتا ہی رہتا ہے
اہم کانفرنسوں میں
خاص مجلسوں میں
کوئی حادثہ ہونے والا ہو
یا کوئی تبدیلی آنے والی ہو
کونے میں گڑی مارے پڑا رہتا ہے
سوچتے ہوئے اس کو ایک
عرصہ ہوا

معدے میں جلن ہوتی تھی
تو یہ چل دیتا تھا
کھوجنے کے لئے
زیادہ ہاتھ پاؤں پھر بھی نہیں
مارتا تھا
گڑی مارے ہوئے
کھوجنے کے لئے بھی سوچنا
اس کے بس سے باہر تھا
پوچھے کوئی اس تھکے ہوئے سے
یہ کب بیدار ہوگا
کاہل بے کار گڑی مارے ہوئے
ناگ کا
میلے کچیلے کپڑوں کی گٹھری
یہ دماغ

عذرا عباس

میرا نمبر خالی ہے

میرا نام ان مردہ لوگوں میں لکھ دیا گیا ہے
جن کو کوئی آواز نہیں دیتا
مرا سایہ اب سورج کے عکس کے ساتھ
زمین پر نہیں گرتا
جب کھانا تقسیم ہوتا ہے
تو میرے حصے کی پلیٹ مرے آگے نہیں رکھی جاتی
جب شور ہوتا ہے
تو اس میں میری آواز نہیں سنائی دیتی
جب جرم ہوتا ہے
تو مرا نام مجرموں کی لسٹ میں نہیں رکھا جاتا
جب دعوت نامے تقسیم ہوتے ہیں
تو میرا دعوت نامہ مجھے نہیں بھیجا جاتا
جب قطار میں کھڑے ہوئے لوگوں کو
نمبر دیا جاتا ہے
تو میرا نمبر خالی ہوتا ہے
میں جب چلتی ہوں —
تو مری چاپ پہ کوئی مجھے پلٹ کر نہیں دیکھتا
لیکن جب بھی کوئی مجھے کبھی کہیں
دیکھ لیتا ہے
تو میرے سینے میں چھرا
گھونپ دیتا ہے

سائے کا گماں

ایک خوف جو ریل کی پٹڑی کے ساتھ ساتھ
دوڑتا ہے
جو کسی بھی مشین کے پہیوں سے لپٹا رہتا ہے
جو کسی بھی جہاز کے عملے کو سمندر کی
سطح پہ نظر آتا ہے
جو چلتے ہوئے آدمی کو پیڑوں کی شاخوں سے
لپیٹ لیتا ہے
جو کسی بھی آنکھ میں کسی بھی وقت نظر آسکتا ہے
لیکن جب دیر تک
بارش ہوتی ہے
جب دیر تک دھوپ لوہا پگھلاتی ہے
جب چھتوں پہ سائے کا گماں
باقی نہیں رہتا
ایک خوف کہیں سے اٹھتا ہے
اور دلوں کو وسوسوں سے بھر دیتا ہے
جب آسمان گرنے والا ہوتا ہے
تو موت ہاتھوں کی پوروں سے جھڑتی ہے
یہ ایک خوف ہی ہوتا ہے
جو زندگی کو انسان سے دور لے جاتا ہے

جعفر شیرازی

گل تو جا پہنچے ہیں بکھرنے تک
تم نہیں آئے رُت گذرنے تک

دیکھنا اضطراب فرقت کا
رات جب آئی صبح کرنے تک

اب کہاں اعتبار کی لذت
بات تو تھی ترے مکرنے تک

کیسے عالم گذر گئے ہوں گے
پھول پر ــــ شاخ سے اترنے تک

ہم تو ایسے ہیں جس طرح جعفر
کارواں گرد کے ابھرنے تک

ہمیں بہار کے چہرے پہ رنگ ملتے تھے
ہتھیلیوں پہ کبھی تتلیاں مسلتے تھے

وہ چاہتوں کی جوانی میں بھی ملا نہ ہمیں
خیال جس کے بڑی لذتوں میں پلتے تھے

نڈھال کرنے لگی اس کی بے رخی ورنہ
کبھی تو ہم بھی ہواؤں کے رخ بدلتے تھے

قدم قدم پہ زمیں پاؤں سے نکلتی تھی
کبھی تو ہم ترے قریے میں جا نکلتے تھے

کبھی کبھی وہ اگر میرے ساتھ چلتا تھا
تو آسمان و زمیں ساتھ ساتھ چلتے تھے

وہ جب گیا، مری آنکھیں نہ تھیں مری جعفر
بس اتنا یاد ہے چشمے کہیں ابلتے تھے

حسرت کا مسئلہ

شمیم حنفی

ایک شاعر کی حیثیت سے حسرت کا مسئلہ کیا تھا۔ اور ہمارے لئے آج ان کی شاعری کن سطحوں پر مسئلہ بنتی ہے۔ ان سوالات میں الجھے بغیر ہم حسرت کو یاد تو کر سکتے ہیں۔ اس یاد کو بامعنی نہیں کہہ سکتے۔

غزلیہ شاعری کی روایت میں حسرت شاید سب سے بڑے بت پرست تھے مگر ان کی بت پرستی پرستش کے ایک سطحی موڑ سے آگے نہ جاسکی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری دل چسپ ہونے کے باوجود معمولی ہے اور تخلیقی تجربے کے تقریباً ان تمام ابعاد سے محروم جو شعر کو حکمت کا اور جذبے کو آگہی کا بدل ٹھہراتے۔ یہ شاعری ہمیں محظوظ تو کرتی ہے مگر وہ راستہ نہیں دکھاتی جس سے گذر کر ہم اپنے آپ کو یا اپنی بیرونی دنیا کو کسی دیرپا حوالے سے دریافت کر سکیں۔ یہ بات عام طور پر کہی جاتی ہے کہ حسرت غزل کی نشاۃ ثانیہ کے سب سے بڑے نقیب تھے۔ لیکن اول تو صرف سوئے ہوؤں کو جگا دینا بجائے خود کوئی کارنامہ نہیں ہے تاوقتیکہ یہ بیداری ایک خواب آثار ماحول میں محض اس ماحول کی ضد بننے سے زیادہ بیداری کے اپنے تجربے کی روشنی میں کسی بڑے مفہوم کی حامل نہ ہوسکے۔ دوسرے یہ کہ حسرت کو غزل کی نشاۃ ثانیہ کا قائد کہتے وقت یہ بات کمال آسانی کے ساتھ بھلا دی جاتی ہے کہ حسرت کی شاعری جس ذہنی اور جذباتی ماحول میں سامنے آئی وہ غزل کے انحطاط سے زیادہ نظم کے شور و شرابے کا ماحول تھا۔ اس ہنگامے کا تعلق انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل کی سماجی اور ذہنی ضرورتوں سے جتنا قریبی تھا ادب کی اپنی جمالیات اور تخلیقی کائنات کے تقاضوں سے اتنا ہی دور کا بھی تھا۔ پھر حسرت کی شاعری میں ان عناصر کا عمل دخل بھی نہ ہونے کے برابر ہے جو نظم و غزل کے امتیاز سے قطع نظر ان کے زمانے کی اجتماعی فکر اور اس میں تبدیلی کے زیریں ارتعاشات سے ہم آہنگ کہے جاسکیں۔ کسی بھی دور کے مرکزی احساسات اپنی طینت میں انتہائی غیر فنی اور غیر تخلیقی ہونے کے باوجود ایک نئے جمالیاتی تجربے کا اشناس نامہ بن سکتے ہیں، بشرطیکہ انھیں ایک نئے فنی شعور کا سہارا مل جائے اور اس طرح وہ خود کو اجتماعی مسائل کے خارجی حصار سے نکال کر تخلیقی مسئلوں میں جذب کرنے پر قادر ہوجائیں۔ حسرت کے یہاں اس نوع کی تھوڑی بہت مثالیں جو ملتی ہیں، ان کی حیثیت منظوم طبی نسخوں کی ہے۔ ظاہر ہے کہ بڑے سے بڑا طبیب محض اس بنا پر تو شاعر بننے سے رہا کہ اس نے دواؤں کی پڑیاں باندھنے کی جگہ ان کے اسماء و صفات مصرعوں میں باندھ دیئے۔ اگر واقعی ہم حسرت کو بطور شاعر عزیز رکھتے ہیں تو ہم پر ان کے معصومانہ سیاسی اشعار کو ان کا کارنامہ شمار کرنے کی فیاضی سے گریز لازم ہے۔ بدذاقی سے مفاہمت کے بغیر حسرت کے سیاسی کلام کی داد بہ مشکل ہی دی جاسکتی ہے اور وہ بھی اس احساس کو سرے سے ترک کر کے کہ حسرت نے ان اشعار میں جو کچھ کہنا چاہا ہے اس کے لئے نثر زیادہ موثر بھی ہوسکتی تھی اور کارآمد بھی۔

بڑی سیاسی شاعری فلسفیانہ یا مابعدالطبیعاتی شاعری [illegible]

جیاد کے طور پر مسئلوں کی شاعری ہوتی ہے۔ اور حسرت جیسا کہ شروع ہی میں عرض کیا گیا مزاجاً بت پرست تھے۔ یہ کچھ معیوب نہیں کہ اس نے فہم و بصیرت کے امتحانی پُراسرار دروازوں پر دستک دی ہے مگر حسرت کی پرستش سے وابستہ زاویے محدود بھی تھے، معمولی بھی۔ وہ شاعری کو مصوری کا ہم نشین سمجھتے تھے اور مجردات کی ترسیم کا شوق رکھتے تھے مگر ان کے پیکر اور تصویریت ایک لقالی کی سرحد پار نہ کر سکیں۔ ان میں اور بصارت کے کسی بھی منظر کو تیسری جہت دینے کے لیے دو آنکھوں کی نظارہ بازی سے الگ ایک تیسری آنکھ بھی درکار ہوتی ہے۔ حسرت اس سے محرومی میں بھی خوش رہے۔ سری کرشن سے ان کی والہانہ عقیدت کا سب سے بڑا سبب بھی غالباً یہی تھا کہ اس جلیل اور ارفع شخصیت کے اظہار کا ایک بہت شوخ دائرہ اس کی راس لیلائیں تھیں۔

یہاں جذبات اپنے ادنیٰ تناظر میں بھی پُرکشش ہیں اور یہ ساری کشش ان کی لذت کوشی میں ہے۔ حسرت جو لطیف ہوس ناکی کے دل دادہ تھے انھیں کسی بڑی قدر کا حکم لگانے سے بھی بے نیاز رہے۔ ان کی شخصیت کے اس پہلو کو دو زاویوں سے دیکھا جا سکتا ہے۔ ایک تو اس کی سیدھی، سطحی، انبساط کوشی جس نے بعض متقدمین کے یہاں روحانی واردات اور طبعی تجربوں کا بھید یا یوں طور مٹایا تھا کہ حقیقت و مجاز جڑواں بھائی بن گئے تھے اور تصوف تن برادری کی ایک نہایت کارآمد ترکیب ٹھہرا تھا۔ بقول استاد نوح: ایک زینے سے بڑھے دوسرا زینہ آیا۔ گویا کہ بام محبوب اور عرش معلّیٰ کا فاصلہ اب قدم کا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ حسرت عہد عقلیت کے تعلیم یافتہ گریجویٹ تھے۔ ہو سکتا ہے کہ ان تک یہ اطلاع پہنچ گئی ہو کہ جدید نفسیات نے ہمارے لیے جا بے جا جتنی مشکلیں پیدا کی ہوں اتنا طے ہے کہ اس نے ہمیں جذبات کے پرانے خوف سے نجات دلائی ہے۔ اسی خوف کی ایک سطح وہ تھی جہاں اصحاب مذہب جوری چھپے مثنوی زہرِ عشق ورد کیا کرتے تھے۔ پھر مذہبی اور طبی لٹریچر میں سماجی جذبوں کی پرورش کے وسائل ڈھونڈ نکالتے تھے۔ حسرت نے جو راہ اپنائی اسے ایک نئی اخلاقیات اور منطق کی تائید بھی حاصل ہے ؎

کیا حسن پرستی بھی کوئی عیب ہے حسرت ہونے دو جو اخلاق کی تنقید کرا ئی ہے

یہ وہ انجام کار ذہن کو تجربوں کی اس کائنات تک لے جاتی ہے جہاں محمود و ایاز سب ایک ہیں اور افلاطونی محبت ہو کہ بوالہوسی دونوں ایک ہیں۔ اس بارے میں حسرت کا رویہ انتخابی نہیں مکمل ایجابی کا ہے۔ اسے انقلابی یوں نہ کہنا چاہیے کہ حسرت سے بہت آگے اٹھارویں صدی کے اساتذہ نے بھی حجابات کی خوب خوب ہنسی اڑائی تھی۔ فرق صرف یہ ہے کہ ایک جگہ علامت اپنے غیر شعوری جذبے کا احساس دلاتی ہے، دوسری جگہ ارادہ خیال دکھائی دیتا ہے۔ نہ صرف یہ کہ حسرت سفلی جذبات کا احترام کرتے ہیں۔ جذبات کی خانہ بندی کے بھی مخالف ہیں۔ ہر زاویہ نگاہ کا سب سے قیمتی عنصر یہ ہے کہ اس سے حسرت کے تخلیقی تفکر میں حسی مساوات کی یک راہ نکلتی ہے۔ فرماتے ہیں:

> "حقیقی شاعری کے لئے بھی اس بات کی ضرورت ہے
> کہ واقعات محبت کے بیان میں تصنع سے کام نہ لیا گیا ہو
> اور جذبات کی صحیح ترجمانی کی گئی ہو۔ عام اس سے کہ وہ
> جذبات علوی ہوں یا سفلی۔"

اسی طرح جرأت کے حوالے سے یہ نکتہ پیش کرتے ہیں:

> "خوبی و صداقت کا لازم و ملزوم ہونا مسلم ہے۔ جن
> جذبات کی تصویر جرأت نے کھینچی ہے ان کے حیوانی اور نفسانی
> ہونے میں کوئی شبہہ نہیں لیکن چونکہ تصویر بالکل صحیح کھینچی
> گئی ہے اس لئے اہل نظر اس کے حسن کی ستائش پر
> مجبور ہو جاتے ہیں۔"

یعنی یہ کہ شاعری حسرت کے نزدیک جذبات کی ایسی عکاسی ہے جو بے ساختہ، فطری اور حقیقت پسندانہ ہو۔ یہاں کوئی آئیڈیل کا گذر محال ہے کہ آئیڈیل 'بہرحال' حقیقت کے بجائے حقیقت کی اس سطح سے مشروط ہوتا ہے جو امکانی ہو۔ چنانچہ حال کے بجائے مستقبل کا حصہ۔ اس طرح حسرت کی شعری فکر اقدار کے اس تسلط سے یکسر آزاد نظر آتی ہے۔ جسے اقبال نے "ہے" "میں" "چاہئے" کی جستجو کہا تھا اور جس کی توسیع سمتوں کے فرق سے اگر ہمارے ترقی پسند شاعروں کے یہاں بھی ملتی ہے۔ اس انداز نظر کی تصدیق حسرت کی اس تقریر سے بھی ہوتی ہے جو انھوں نے انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس

یں کی تھی اور جس کا احوال سجاد ظہیر اس طرح سناتے ہیں کہ مولانا نے ہنستے ہوئے کہا:

"جب میں ادیبوں کے سامنے یہ نصب العین (کمیونزم) پیش کر رہا ہوں تو خود اس پر عمل کیوں نہیں کرتا۔ ظاہر ہے کہ میری شاعری میں اس قسم کی کوئی بات نہیں۔ لیکن آپ کو اس کی طرف کوئی توجہ نہیں کرنا چاہیے۔ وہ ہوسناکی کی شاعری ہے۔ اس کا مقصد تفنن اور تفریح ہے۔ آپ کا مقصد اس سے بلند ہونا چاہیے۔"

تو کیا حسرت شاعری میں مقصد کی بلندی سے کوئی بیر رکھتے تھے؟ شاید نہیں کہ انھوں نے حضرت شمس تبریز سے لے کر میر و غالب تک بہت باکمالوں کی عزت کا اعتراف کیا ہے۔ چنانچہ ہر پھر کر وہی بات سامنے آتی ہے کہ حسرت کی کچھ جذباتی مجبوریاں اور کچھ ترجیحیں ان کے ساتھ چلتی رہیں۔ اور یہ جبر جو دراصل ان کی اپنی شخصیت کا جبر تھا اپنی قوت اور حسرت کی پسند دونوں کی وجہ سے ان کا پیچھا نہ چھوڑ سکا۔ ایک اعترافی بیان کے مطابق حسرت نے اصناف شعریت "غزل اور صرف غزل کو اپنے حسب حال" پاکر منتخب کر لیا تھا۔ اب اگر اس حال کا تجزیہ کیا جائے تو پتہ چلے گا کہ پرپیچ مسئلوں کی جگہ سیدھے سادے معاملات حسرت کی طبیعت سے مناسبت رکھتے ہیں۔ سیاست کی دنیا میں ان کی سیرت کا یہ وصف شخصیت کی بڑائی اور بزرگی کا وسیلہ بن گیا کہ سیدھی، سچی، کھری باتیں کہنا شیوۂ ارباب سیاست کے خلاف ہے۔ مگر شاعری میں حد سے بڑھی ہوئی یہ سادہ نظری حسرت کے پاؤں کی زنجیر ثابت ہوئی۔ اپنی صحبت تخلیقی اظہار کی بساط پر کبھی کبھی آدمی کو خراب بھی کرتی ہے۔ اس سے گریز پر حسرت آمادہ نہ ہوئے۔

اسی لیے حسرت کی شاعری ایک مستقل اعتراف نامہ بن کر رہ گئی ہے۔ اور چونکہ حسرت کی شخصیت کا ہیولیٰ متوسط طبقے کے مسلم معاشرے کا دائرہ توڑ نہ سکا اس لیے اصولی اور نظریاتی سطح پر، تجربوں کی خودمختاری پر اصرار کے باوجود حسرت اسے وسعت نہ دے سکے۔ یہی وجہ ہے کہ اعتراف کی شاعری اپنے باطنی ہیجانات کی سرکشی کے سبب جس درجہ بے باک، تند اور اضطراب شکن بننے کا امکان رکھتی ہے۔ حسرت کے "اعترافات" تضاد اور تصادم کے اس جذباتی منطقے تک بھی نہ جا سکے۔ اس کے حواس کی زنبیل میں جو کچھ بھی تھا، اُسے وہ بے تکلف سامنے لاتے ہیں اور غزل کی روایت کے بجائے اس مرکز پر حسرت کی نگاہ زیادہ توجہ اور ارتکاز کے ساتھ ٹھہرتی ہے جن میں حسرت کے اعترافات کا عکس صاف دکھائی دیتا ہے۔ مصحفی، مومن، انشاء، جرأت اور امیر مینائی کے رویوں کا دفاع، حسرت نے جس شد و مد کے ساتھ کیا ہے اس کا اندازہ اس واقعے سے لگایا جا سکتا ہے۔ عارفانہ شاعری کے بیشتر حصے کو حسرت ناشاعرانہ یا آورد کی شاعری سمجھتے تھے۔ جواز یہ کہ:

"جب شاعری کا مقصد صحیح جذبات کی مصوری مسلم ہے تو پھر اس کے دائرے کو صرف پاک جذبۂ عشق و محبت تک محدود کر دینے اور عام خلائق کے نناوے فیصدی جذبات ہوس کو اس سے خارج کر دینے کی کوشش اور وہ بھی محض اس بنا پر کہ ان کا اظہار و اعلان بعض فقیہانہ و ملایانہ طبائع کی مصنوعی پاکیزگی خیال کے لیے ناگوار ثابت ہوگا۔ خود مخالفین ہوس نگاری کی انتہائی بدمذاقی اور بے شعوری کے سوا اور کسی چیز پر دلالت نہیں کرتا۔"

یاد آتا ہے کہ حسرت کے ایک جوان مرگ معاصر میراجی نے بھی اس بارے میں تقریباً ایسے ہی خیالات ظاہر کیے تھے اور جسمانی لذت کی حرمت تسلیم نہ کرنے والوں کی مذمت بہت سخت لفظوں میں کی تھی۔ مگر میراجی کی رسوائے روزگار نقش بندی کے باوجود ان کے یہاں اس رویے کو ایک گہرا، پرپیچ فلسفیانہ بلکہ مابعدالطبیعاتی مفہوم بھی ملا جبکہ حسرت اپنے التفاتات کو کسی قابل لحاظ فکری تناظر سے ہم کنار نہ کر سکے۔ ان کی طبیعت کا متصوفانہ میلان بھی جنسی تجربوں کو کوئی پراسرار جہت نہیں دے سکا ہے۔ اسرار آمیزی تو درکنار یہ غیر معمول کی سطح سے بھی نہ اٹھ سکے۔

اس موقعے پر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر حسرت کی فکر ایسی ہی واحد المرکز CENTRIPETAL تھی تو پھر انھوں نے ایک سانس میں

میں تسنیم و تسلیم، جرأت، انشا، مصحفی کے ساتھ ساتھ سعدی، حالی، نظیری، محسن، جگر، سہو، غالب سب سے ارادت کا یکساں اظہار کیوں کیا ہے؟ ان کے تجربوں کی سمت ایک ہے نہ سطحیت ایک سی ہے، پھر بھی حسرت نے مختلف موقعوں پر طبعِ حسرت کے ہر استاد سے فیض اٹھانے کا تذکرہ کیا ہے۔ ہو سکتا ہے وہ اپنے تخلیقی تصور کو ایک بسیط کثرت کے آثار فکر سے ہم کنار کرنے کے تمنائی رہے ہوں۔ یہ الگ بات ہے کہ ان کی طلب طلب ہی رہی اور ان کی طبعی ترجیحات کے ذخیروں میں اپنی دلیل کے نشانات تلاش نہ کر سکی۔ اقدار کی بنیاد پر حسرت نے تجربوں کی تقویم سے جو انحراف کیا ہے وہ ان کی اسی ناکامی پر دلالت کرتا ہے۔ تھک ہار کر انھوں نے کچھ نیم جذباتی، نیم فلسفیانہ تاویلیں پیش کر دیں۔ غزل میں تنوع کی وکالت کرنے والے بعض نکتہ آفریں نقادوں نے اس تنوع سے ہم رشتہ انتشار کی تنظیم یوں کی ہے کہ ظواہر کا اختلاف دراصل ایک ہی محور سے پھوٹنے والی مختلف البہات کرنوں کا پیدا کردہ ہے۔ یہ محور انسان کا باطن ہے یا پھر ایک اعلیٰ وارفع وحدت جس نے تمام کسرتوں کی ڈور سنبھال رکھی ہے۔ حسلان کامران نے اس مسئلہ کو قدیم ایرانی یا مغلیہ عہد کے MINIATURES کی وساطت سے حل کرنا چاہا تھا اور یہ دلیل لائے تھے کہ جس طرح ان تصویروں میں لاتعلق اشکال کی بساط یا زمین ایک ہے، اسی طرح غزل کی زمین بھی ایک ساتھ بجانت بجانت کے تماشوں کا نقشہ جاتی ہے۔ ان کے علاقے منطقی اعتبار سے الگ الگ ہیں تو کیا ہوا۔ یہ تو ہماری سطح بینی ہے کہ ہم نے ظواہر کی آپسی دوری کو تضاد سمجھ لیا ہے اور ان تضادات کی روشنی میں موہوم بنیادوں پر خود اپنے لئے کچھ حجابات مقرر کر لئے ہیں۔ محمد حسن عسکری نے مشرقی شاعری میں تناظر کے ان اختلافات کو حقیقتِ عظمیٰ کے مختلف درجات کا علامیہ جانا تھا اور یہ نکتہ نکالا تھا کہ جس طرح حقیقت کے پست ترین مظاہر بھی ایک ہی اصل کی فروعات ہیں اسی طرح شاعری میں بیان پاک بازی کا ہو یا چوما چاٹی کا، ان میں ایک اندرونی ربط موجود ہوتا ہے۔ پھر ہر انسانی عمل اسے جو بھی نام دیا جائے، جذبات کے ایک ہی محشرستان سے ظہور کرتا ہے۔ عسکری صاحب نے تو خیر اس ذہنیت اور طباعی سے اس نکتے کو وہاں تک پہنچا دیا تھا جہاں معمولی عشقیہ اشعار کی متصوفانہ تعبیریں بھی حدِ امکان کے اندر ہیں مگر حسرت نے وحدت و کثرت یا حقیقت و مجاز کی پیچیدہ ساخت کو کچھ اس درجے کی سادگی کے ساتھ ایک ایسے شعری تصور میں سمیٹ دیا ہے جو لفظاً اور معناً دونوں کے لحاظ سے نیچرل شاعری کو اپنا مقصود بتاتا ہے۔ اس باب میں اقدار کے جبر کو محض واہموں کی کشمکش گردانتا ہے اور کسی مسئلے کو مسئلہ رہنے ہی نہیں دیتا۔ تقریباً اسی سادہ نظری کے ساتھ حسرت نے اسلام اور اشتراکیت کے فاصلوں کو یہ کہتے ہوئے عبور کیا تھا کہ دونوں میں تضاد کیسا، ایک اس دنیا کے لئے مناسب ہے، دوسرا اگلی دنیا کے لئے۔

یہ صحیح ہے کہ تخلیق کے عمل میں بظاہر ایک دوسرے سے دور، یا باہم متضاد اور مختلف المعیار مظاہر تخیل کی حست کے نتیجے میں نہ تو ایک دوسرے سے دور رہ جاتے ہیں نہ غیر مربوط۔ تخلیقی تعامل قسم قسم کے تجربوں کو ادراک و اظہار کے ایک ہی دھاگے میں پروتا جاتا ہے۔ حقائق و اشیا میں ایسے پوشیدہ، پراسرار اور غیر متوقع رشتوں کی موجودگی کا پتہ دیتا ہے جن سے بے خبری عام ہے اور شاعر بلا وجہ بدنام ہے۔ مگر حسرت نے اچھی شاعری کے جو مقدمات ترتیب دیے ان میں تمام دعاوی کی تان بس ایک سہل الفہم نکتے پر آکر ٹوٹتی ہے کہ ایک تو تجربوں کی جہتیں، نوعیتیں، سطحیت، کیفیتیں خواہ کچھ بھی ہوں پرہیزگاری کے نام پر ان کے ایک بڑے حصے سے برأت، انسانی وجود کی کلیت سے انکار مترادف ہے، دوسرے یہ کہ زبان و بیان کی تصنع آمیزی ہی دراصل کسی شاعر کی قامت میں تخفیف کا سبب بنتی ہے۔ چنانچہ ابتذال کی معنویت جو بھی ہے بجائے جذبے کے اظہار کی ترکیب میں ابھرتی ہے:

"جذبات روحانی تو درکنار ہم یہ کہتے ہیں کہ داغ نے خواہشات نفسانی کی بھی صحیح تصویر بہت کم کھینچی ہے۔ جرأت، انشا کے یہاں اس قسم کے خیالات میں چونکہ صداقت کا رنگ موجود ہوتا ہے اس لئے ان کی غیر متین اور غیر مہذب شاعری بھی حسن سے خالی نہیں کیونکہ حسن و صداقت کا لازم و ملزوم ہونا مسلّم ہے۔ برخلاف اس کے داغ کی معاملہ بندیوں اور عیاشانہ چونچلوں کو تصنع کا عیب اس قدر مبتذل اور بدنما کر دیتا ہے کہ مذاقِ سلیم ان کو کسی طرح گوارا نہیں کر سکتا۔"

اس سلسلے میں خیال ہے کہ حسرت کو دوسرا [illegible]

برتری کا قائل کیا تھا اور اسی بنیاد پر حسرت کی نظر میں غالب کا سب سے وہ کلام قابل اعتبار تھا جو فارسیت کے غلبے سے محفوظ اور بیان کی سادگی میں ملفوف ہے۔ غزل شاعری کے سوال پر جو غلطی سرسید اور حالی سے سرزد ہوئی تھی اسی کا اعادہ حسرت نے بھی کیا ہے۔ یہ غلطی پہلے سے بڑی اور نمایاں اس لئے دکھائی دیتی ہے کہ سرسید اور حالی کے ادبی تصورات نے بہر طور ایک مخصوص تاریخی، تہذیبی اور فکری سیاق میں اپنے قیام کا بہانہ اور تصدیق کا سامان فراہم کر لیا تھا۔ جب کہ حسرت نے یہ غلطی انداز و اسالیب حیات کی کشمکش کے ایک عبوری دور سے نکلنے کے بعد دہرائی ہے۔ وہ بھی ایک ایسی سطح پر جو وقت اور مکان کے مقاصد سے آزاد اور بظاہر خود مکتفی فنی معیاروں کی سطح ہے۔ اسباب کی جستجو کریں تو حسرت کی شخصیت کے وہی حدود سامنے آتے ہیں جنہوں نے

ان کے ادبی معیاروں، جمالیاتی قدروں اور تجربوں کی کائنات سب کے گرد اوسطیت (MEDIOCRITY) کا ایک حصار کھینچ دیا تھا۔ کچھ عجب نہیں کہ اسی لئے بعض بڑے شعرا سے جذباتی ہم آہنگی کے زبانی اظہار کے باوجود حسرت عملاً تقلید انہی شعرا کی کرتے رہے جو کم و بیش ایسی ہی سطحیت کے شکار تھے۔ اصل میں گھرانے کا تصور میراثیوں اور موسیقاروں کو تو راس آتا ہے، شاعروں کو اس سے فائدے کی جگہ الٹا نقصان پہنچا۔ یہ دیکھ کر حیرت ضرور ہوتی ہے کہ حسرت جیسا مرد آزاد جو اپنی جرأت انکار، ایقان کی صلابت اور مزاج کی قلندری یا عام انسانی اوصاف کے اعتبار سے اپنے تمام معاصرین میں سب سے زیادہ ممتاز تھا خود اپنے آپ کو مجبور نہ کر سکا۔ نہ تو ان کی ارضیت کسی بڑے امکان کو چھو سکی، نہ جذبات ارتفاع کی کسی ایسی تخلیقی تلاش کے ترجمان بن سکے جسے ہم غیر معمولی کہہ سکیں۔ ان کی شاعری اگر ایک واقعہ ہے بھی تو ایسا واقعہ جس کے نتائج دور رس نہ ہو سکے۔ جذبہ حسرت کے یہاں جذبہ ہی رہا، آگہی نہ بن سکا۔ حسرت کا جو تجربہ ان کی شاعری کے واسطے سے ہم تک پہنچا ہے خود اس کی رسائی کسی بڑی بصیرت تک نہ ہو سکی۔ اصل میں تفکر ہمیشہ جذبے کے ٹھہراؤ سے پیدا ہوتا ہے۔ حسرت کی سرشت میں گریہ، شکوہ و شکایت کی جگہ ایک طرح کی سرشاری اور اثباتیت کا رنگ گہرا ہے، مگر یہ اثباتیت بھی بہت سمٹی ہوئی ہے۔ اردو اور فارسی میں عشقیہ شاعری کا جو سرمایہ ایک ورثے کے طور پر حسرت کو ملا تھا اسے دیکھتے ہوئے حسرت سے یہ امید کی جا سکتی تھی کہ وہ غزل کو جدید وجود کا کوئی انوکھا راستہ دریافت

[illegible] حسرت کے [illegible]

باہر کی چیز تھی۔ اپنی ذاتی زندگی کی طرح یہاں بھی حسرت کا رویہ قناعت [illegible] پر کشش مگر مفلوک الحال طمانیت کا رہا۔ زندگی کے لئے تو یہ طرز تحسین اور [illegible] ہے لیکن شاعری، بالخصوص بڑی عشقیہ شاعری، ایک جلال آمیز افسردگی، ایک فلسفیانہ اضطراب اور ایک متین و مستحکم آزردگی کا تقاضہ بھی کرتی ہے۔ حسرت اس کا بار نہ اٹھا سکے۔ پہلا جذبے کے انتشار میں ترتیب کا اور حواس کی ابتری میں تنظیم کا تاثر پیدا کرتا ہے اور پھر یہی تاثر ان ازلی اور ابدی سوالوں کا محرک بنتا ہے جن سے محروم رہ کر نہ تو کوئی شاعری بڑی ہو سکتی ہے اور نہ کوئی شخصیت مسئلہ بن سکتی ہے۔

ہمارے بعض بزرگ نقاد جب یہ کہتے ہیں کہ "حسرت نے غزل کی گرتی ہوئی دیوار کو سنبھالا" تو یہ سامنے کی بات معلوم نہیں کیوں ان کی نگاہ سے اوجھل ہو جاتی ہے کہ ایوان غزل کے در و دیوار کی بلندی اور مضبوطی ہی نے دراصل حسرت کی پیش رو نسل کے شعرا کی غزل کو کم عیار ٹھہرایا تھا۔ بیسویں صدی کے اوائل اور انیسویں صدی کے اواخر کی غزل کے شعرا کا جذباتی ابتذال اور ذہنی فقر اسی تضاد میں ابھرا ہے۔ غزل کے خلاف ایک لمبا چوڑا مقدمہ باندھنے کے باوجود خود حالی یہ رمز سمجھتے تھے۔ چنانچہ اپنے مقدمہ کی تائید میں کچھ پھیکی سیٹھی غزلیں کہنے کے ساتھ حالی نے فوری مقاصد کی گرفت سے نکل کر اپنے فطری اظہار کی خاطر غزل کی جو زمین چنی اس پر غزل کی روایت کا سایہ دور دور تک پھیلا ہوا ہے۔

بہرحال روایت کا تسلسل اسی صورت سے قائم رہتا ہے کہ ہر عہد میں کچھ لوگ اس کے عام اور مانوس رنگوں کی حفاظت و ترویج کا کام انجام دیتے رہیں۔ غیر معمولی شاعر اس تسلسل پر ضرب بھی لگاتا ہے۔ اور پھر تخریب کے ملبے سے ایسی دیواریں بھی اٹھاتا ہے جو پرانی دیواروں کا سہارا بن سکیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ وہ اپنی پہچان بھی قائم کرتا ہے کہ آگے آنے والے اسے اپنے لئے ایک چیلنج بھی سمجھ سکیں۔ حسرت کی شاعری خوبصورت بھی ہے اور دلچسپ بھی اور ہر چند کہ رسوم زندگی کے ماحول میں اپنی پہچان بھی رکھتی ہے لیکن نہ تو چیلنج بن سکی نہ مسئلہ۔

شاید صرف اس لیے کہ حسرت بھی نہ تو بجائے خود کوئی مسئلہ تھے نہ ان کا طرز سادگی اور سادہ فکری نے کسی حقیقت کو اپنا مسئلہ بننے دیا [illegible]

نظمیں

حمیدالماس

اسیر تمنا

برقی تاروں پہ ہیں
شبنم کے دمکتے ہوئے سیمیں قطرے
ریشمی ہاتھ ہلاتا ہوا
نورانی فضاؤں سے لپکتا ہے
سحر کا بالک
مادر ارض کی بانہوں میں
سمندر کے کنارے بیٹھے
ریت میں پاؤں دھنسائے ہوئے استاد
یہ خنک آب
سمندر
یہ زمیں
موتیاں
سیپ
یہ گھونگھے تیرے
اور میں ان کی تمنا کا اسیر

پیش گوئی

ابھی کچھ دیر میں
شاید کہانی ختم ہو جائے
کہاں
کیسے نہ پوچھو
میں کہانی کا اہم کردار ہوں
راوی نہیں
پھر بھی مجھے اتنی خبر ہے
یہ کہانی میں انتہا میں
خود کو دہرانے لگے گی

گرفت ذات

چپکے چپکے
آنکھ کی راہوں سے ہو کر
اس کے من کی اجنبی گہرائیوں میں
ڈھونڈتی ہے میری شائستہ بصارت
شخصیت کے مختلف اوصاف لیکن
کش مکش سی ہے ضمیر لب گرفتہ میں کہیں
کوئی شے بے تاب ہے باہر نکلنے کے لئے
خون میں لتھڑے ہوئے جذبے ہیں
کب سے منتظر
ساعت اظہار آتی ہی نہیں
صورت پیکار ملتی ہی نہیں
ہاتھ کو تلوار ملتی ہی نہیں

غزلیں

فاروق شفق

بہت جھجکتے ہوئے اب کسی سے ملتے ہیں
ہم اپنے آپ سے بھی اجنبی سے ملتے ہیں
پتہ ہمارا ہے سنسان راستوں کا سفر
یہی ہیں رستے جو اپنی گلی سے ملتے ہیں
فقط لباس ہے وہ چھپاتے پیڑوں کا
یہ جان کر بھی اسی آدمی سے ملتے ہیں
ذرا ہی دیر کو جیتے ہیں پھول کی صورت
ذرا ہی دیر کو ہم زندگی سے ملتے ہیں
رگوں میں اپنی جنھیں چاہتے ہیں بھر لینا
وہ جو لگے ہم سے بہت بے رخی سے ملتے ہیں
یہ رکھ رکھاؤ یہ ملنا بھی اک ضرورت ہے
کسی سے لوگ کب اپنی خوشی سے ملتے ہیں

جب بھی راتوں کو کبھی تیز ہوا چلتی ہے
ایک پرچھائیں مرے جسم سے نکلتی ہے
رات کٹ جاتی ہے دوری ہی نہیں طے ہوتی ہے
سیکڑوں راستے خواہش مری بدلتی ہے
برف اندر کی کسی طرح پگھلتی ہی نہیں
آگ کمرے میں شب و روز یوں ہی جلتی ہے
سرمئی شام بہت تیز قدم آتی ہے
گھر میں تنہائی ابھی کروٹیں بدلتی ہے
چھت تلے سوئے ہیں دو جسم تھکے ہارے ادھر
گرمئ شب سے ادھر چاندنی پگھلتی ہے
شہر کا کوئی بھی موسم نہیں ہوتا ہے شفق
اک فقط حادثوں کی رت ہی یہاں چلتی ہے

غزلیں

فاروق شفق

ہم پہ بھی اپنی بخشش کبھی عام کر
ایک دن اس علاقے میں بھی شام کر

رونق شام میں تیرا حصہ بھی ہے
دن گذارا یہاں تو یہیں شام کر

قہقہوں میں اداسی کا لہجہ چھپا
لشکر غم کی کوشش کو ناکام کر

پھول پر آنسوؤں کی نہ شبنم چھڑک
نیک لوگوں کو ایسے نہ بدنام کر

شام پوشاک بدلے ہے در پہ کھڑی
روشنی سے منور در و بام کر

خود کو رسموں کا قیدی بناتے نہیں
ہم دکھاوے کو ملتے ملاتے نہیں

سب کے سب جیسے اندر سے بیمار ہوں
لوگ اب کھل کے ہنستے ہنساتے نہیں

دھوپ کی فوج نے سلطنت لوٹ لی
سبز شاخوں پہ پھل پھول آتے نہیں

دھوپ ہم کو حقیقت کی جھلسا گئی
ہم کہانی سے راتیں سجاتے نہیں

سبز پوشاک میں ہیں فرشتے کھڑے
راستا اب کہیں آتے جاتے نہیں

اپنی گلیوں سے میں آشنا ہوں شفق
پاؤں میرے یہاں ڈگمگاتے نہیں

فاروق شفق

کیسے خبر ہے دل اس کا دکھا نہیں ہوگا
وہ شخص یوں ہی کسی سے خفا نہیں ہوگا

ہنسی کے ساتھ نکل آئے اشک آنکھوں سے
بہت دنوں سے وہ شاید ہنسا نہیں ہوگا

جھلس رہا ہے کڑی دھوپ میں زمانے کی
دو چار چھینٹوں میں پتا ہرا نہیں ہوگا

نکل چلو کہ ابھی رت بہت غنیمت ہے
سروں پہ پھر کبھی سایہ گھنا نہیں ہوگا

ہجوم غم میں محبت سے پوچھنے والا
میں جانتا ہوں کوئی دوسرا نہیں ہوگا

کسی نے دیکھ لیا پھل تمھارے آنگن کا
بلا سبب یوں ہی پتھر گرا نہیں ہوگا

سیاہ آندھی میں جیسے گھرا ہوا ہوں میں
کبھی یہ چاند بھی ایسے گھرا نہیں ہوگا

یہ ٹوٹی شاخیں، جلے پھول اور کسیلا دھواں
فضا بتاتی ہے یاں کیا ہوا نہیں ہوگا

منظر عجب تھا اشکوں کو روکا نہیں گیا
ہنستا ہوا جو آیا تھا ہنستا نہیں گیا

اک بار یوں ہی دیکھ لیا تھا اسے کہیں
پھر اس کے بعد شہر میں دیکھا نہیں گیا

مجھ کو خریدنے کا نہیں بکنے کا تھا خوف
بازار میں اسی لئے تنہا نہیں گیا

تھی جس کے دم سے رونق محفل، وہاں بھی
دعوت میں اس غریب کو پوچھا نہیں گیا

ساری خدائی خود ہی کھنچی جاتی تھی ادھر
میں خود وہاں گیا مجھے بھیجا نہیں گیا

جو کچھ نہ دیکھنا تھا شفق دیکھنا پڑا
گھر لے کے مجھ کو شام کو رستا نہیں گیا

اک کہانی ایک جیسا ہر جگہ منظر ملا
راستہ دن بھر چلا لیکن نہ کوئی گھر ملا

دیکھ کر اس کو لگا وہ بھی اسی بستی کا ہے
خوف چہرے پر مسلط آنکھوں میں اک ڈر ملا

اس کے اندر اور باہر میں بڑا ہی فرق ہے
گھر سے بالکل مختلف وہ آدمی باہر ملا

شام ہوتے ہی تعاقب میں مرے اک آدمی
اک پھٹی چادر لپیٹے گلیوں میں اکثر ملا

خوش ہوں میں اندر سے یا پھر اور کوئی بات ہے
اتنے دن پہ ذائقہ چائے کا کچھ بہتر ملا

انور سن رائے

میں ایک دن سے ڈرتا تھا
اور آج صدیوں پہلے
وہ دن مجھ پر آگیا

جب سے انسان چاند پر پہنچا ہے
بچھڑی ہوئی چیزوں اور اشیاء کے درمیان
فاصلے بے معنی ہو گئے ہیں
قلم نے میرے پیٹ میں روٹی کی جگہ ایک سوراخ کر دیا ہے
اور میں اسے فروخت کرنے
بد شکل مکاریوں، تجربہ میں لتھڑے ہوئے اختیارات
اور کند ذہن روشن خیالیوں کے سامنے
جھکنے جا رہا ہوں
میں جانتا ہوں :
میں کوئی اہم ضرورت نہیں تھا،
میں تو اس نوالے سے بھی کم تر تھا
جو کسی کے پیٹ میں لمحہ بھر جینے کی امید پیدا کر سکتا ہے
میں تو پانی کے اس قطرے سے بھی زیادہ بے قیمت تھا
جو کسی پیاسے پرندے کی زبان پر گرنے کی بجائے
کسی آگ بجھی کی جڑوں میں گرتا ہے

جسے اب کوئی نہیں سنتا،
میں بھی جو گلی میں کھڑا ہوا بھونک رہا ہوں
اور تم بھی
جو آتش دان کے قریب گرم لباس میں ملبوس آسمانی کتاب پڑھ رہے ہو
اسے مت روکو اسے گذر جانے دو
آسمان کی طرف منہ اٹھائے
کوئی گیدڑ اس کے لئے رو رہا ہوگا
کوئی مرتا ہوا بھیڑیا پورے چاند میں
اس کے لئے سسک رہا ہوگا
کوئی جھینگر اس کے لئے گیت گا رہا ہوگا
کوئی بہن اس کے لئے رو رہی ہوگی
کوئی بیوہ دہلیز میں کھڑی دعا مانگ رہی ہوگی
کوئی ماں اندھیری کھڑکی میں
اپنی بچی کچی امید رکھ رہی ہوگی
مرتا ہوا کوئی باپ اس کی راہ دیکھ رہا ہوگا

اسے مت روکو اسے گذر جانے دو
کبھی یہ زندگی ایک کھلا ہوا میدان تھی
جہاں دھوپ سینکتے ہوئے
نیلے آسمان پر اڑتے ہوئے سفید پرندوں کو گنا جا سکتا تھا
کبھی یہ زندگی ایک چھوٹی سی ٹرین تھی
جو منہ اندھیرے ہمارے چھوٹے سے اسٹیشن پر رکتی
اور بھاری سانس لیتے ہوئے
ایک آدھ مسافر کو اتار کر
ہمیشہ کے لئے درختوں کے جھنڈ میں معدوم ہو جاتی رہی
اور کبھی یہ زندگی
ایک گھنا درخت تھی

اور پھر یوں بھی
تم زمین پر اسلحوں کی فصلیں اگانا چاہتے ہو
پرندوں اور پودوں کی نہیں
میں تو زرد کاغذ کے اس ٹکڑے سے بھی زیادہ ملا حاصل تھا
جس پر تم ہاتھوں ہاتھ بکنے والے لفظوں کی ڈھیروں عبارتیں
روزانہ شائع کرتے ہو

اور یہ جانتے ہوئے
کہ بہت سی "غیر اہم ضرورتوں" کو زندہ رہنے کے لئے
تمھاری غیر اہم چیزوں کی ضرورت ہوتی ہے
تم یہ چیزیں انھیں نہیں دوگے
تم انھیں سنبھال سنبھال کر رکھوگے
یہاں تک کہ تم
انھیں بھول جاؤگے
جیسے تم اسے بھول گئے
کہ تم اور میں ایک کھوئے دن کی آواز تھے
جسے ڈھونڈتے ڈھونڈتے ہم یہاں تک آگئے
اور اب تمھارے پاس اس کی تلاش بھی نہیں رہی
تم چاہو تو اسے اپنی بالکنی سے جوڑ لو
یا اسے اپنی کھڑکیوں سے باندھ
یا آتش دانوں کی روشنی بھر حرارت میں ملا لو
اور مجھے یہ بجھتا ہوا شعلہ لے کر گذر جانے دو
اس آواز کو گذر جانے دو
اسے مت روکو
شاید کوئی ماں اس کے لئے گود کھولے بیٹھی ہو
کوئی مسافر اس کا انتظار کر رہا ہو
کوئی اس آس میں آواز لگا رہا ہو :
زندگی ایک کھوئے ہوئے دن کی آواز ہے

/اپریل، مئی، جون ۸۵ء

جس کے سائے تلے میں اپنی ماں کو خط لکھتا
اور مستقبل کے منصوبے بناتا رہتا
اور کبھی یہ ایک نیم تاریک سائبان تھی
جہاں ایک لڑکی اپنے محبوب سے ہم بوسہ ہوتے ہوئے
اپنے مستقبل پر گرتی ہوئی
موسم خزاں کی زرد پتیوں کو نہیں دیکھ سکتی تھی

تب ہم صرف
مسرت کے آزادانہ پھیلاؤ کو دیکھتے اور جانتے تھے
ہمیں خدا مہربان
جینا آسان اور
زمیں کھلی ہوئی دکھائی دیتی تھی
لیکن اب : اب زمین تنگ ہو گئی ہے
اور آسمان تاریک ہو گیا ہے
گھاس نے پارکوں میں اگنا بند کر دیا ہے
درخت پرندوں کے گیتوں سے خالی ہو گئے ہیں
اور سیم نے زمینوں کی کوکھ ویران کر دی ہے
کل یا کل سے پہلے اسے کسی نہ کسی خواب سے حاملہ ہونا

یہ زمین بے زمیں ہو گئی ہے
یہ زمانہ بے زمانہ ہو گیا ہے
اور تم تو کہتے تھے : زمانہ خدا ہے
تو کیا ہمارے لئے خدا زمانہ آ گیا ہے
تو کیا ہمارے لئے خدا بھی بے خدا ہو گیا ہے
رات ہو گئی ہے ..... رات
اب تو کوئی دیا روشن کرو

دنیا ، پیغمبروں سے خالی بستی کی طرح ویران پڑی ہے
اور
رات ہو گئی ہے رات ..... اب تو کوئی دیا روشن کرو
دعا مانگنے والوں کی زبانیں
بھیک کی لکنت سے بھر گئی ہیں
.... اب تو کوئی دیا روشن کرو

تو پھر وہ کون تھا ..... جسے پھانسی کے تختے پر
سرسبز ہونا تھا
جسے شہر کے مرکزی چوک پر بندوق کی گولی کا مقصد ہونا تھا
جسے مٹی کے زنداں سے باہر
اس بانجھ زمیں سے ہم بستر ہونا تھا

شاید وہ میں تھا
یا شاید وہ تم تھے

کمپرومائز-کمپرومائز

اسلم پرویز

.... تو معلوم ہوا کہ ہمارے پیروں کے نیچے سے زمین گھسیٹ

لی گئی ہے۔

اور سروں سے آسمان اٹھا لیا گیا ہے۔

کیا ہم سب خلا میں معلق ہیں۔؟

سوال کی اہمیت صرف اس وقت تک ہے جب تک جواب زمین پر اپنے

پاؤں نہیں دھرتا۔

ڈیڈی۔!

ہاں بیٹے۔

ڈیڈی ممی کی چھاتیوں میں دودھ کب اترے گا۔؟

میں نے زور سے زمین پر پیر پٹکا کہ پیر گرنے سے چشمہ پھوٹ پڑتا ہے۔

لیکن پیروں کے نیچے سے زمین گھسیٹ لی گئی تھی۔

اور سر سے آسمان اٹھا لیا گیا تھا۔

ڈیڈی بولو نا۔ بھوک لگی ہے ممی کی چھاتیوں میں دودھ کب اترے گا؟

میری بیوی اپنی چھاتیوں کا دودھ بچے کو نہیں پلاتی کیوں کہ اس کا

کہنا ہے اس سے اس کی چھاتیوں کا (FIGURE) خراب ہو جائے گا۔

ڈیڈی بھوک لگی ہے مجھے۔

سر پر آسمان نہیں ہے۔

اور پیروں تلے پتھر کی سخت زمین گھسیٹ لی گئی ہے۔

میری بیوی کی چھاتیاں پتھر کی زمین کی مانند سخت ہیں۔

ڈیڈی بولو نا۔ ممی کی چھاتیوں میں دودھ کب اترے گا۔؟

سوال کی اہمیت صرف اس وقت تک ہے جب تک جواب زمین پر اپنے

پاؤں نہیں دھرتا۔

میری بیوی اپنی چھاتیاں مجھے استعمال کرنے نہیں دیتی کیوں کہ اس کا

کہنا ہے کہ ہاتھوں کے دباؤ سے چھاتیوں کا (FIGURE) خراب ہو جاتا ہے۔

میں اس کی چھاتیوں کو اب چھوتا بھی نہیں۔

شاید اسی لئے میرے بیڈ روم میں اسپنج کے کئی نرم اور ملائم تکیے موجود ہیں۔

ڈیڈی آپ چپ کیوں ہیں؟ بولتے کیوں نہیں۔ مجھے بھوک لگی ہے۔

زیادہ پروٹین اور وٹامن کے لئے استعمال کیجئے ____ BOURNVITA

بچوں کی صحت کے لئے مفید ____ BOURNVITA

لیکن یہ ایک (COMPROMISE) ہے۔

میرے بچے کو اب بھوک نہیں لگتی۔

اس لئے کہ اب وہ (BOURNVITA) استعمال کرتا ہے۔ زیادہ وٹامن۔

زیادہ پروٹین۔

میری بیوی کی چھاتیوں کا (FIGURE) ابھی تک خراب نہیں ہوا۔

اس لئے کہ میرے بیٹے کے لئے وہ چھاتیاں پتھر بن چکی ہیں۔

اور میرے بیڈ روم میں اسپنج کے تکیے خاصی تعداد میں موجود ہیں۔

لیکن یہ ایک (COMPROMISE) ہے۔
بچے کی بھوک کے ساتھ۔
بیوی کے SEX کے ساتھ۔
پر اس کے علاوہ سارے راستے مسدود ہیں۔
ان دیکھے رشتوں سے بٹی رسی ہماری گردن کے گرد ڈال دی گئی ہے۔
اور پھر سر سے آسمان اور پیروں تلے زمین گھسیٹ لی گئی ہے۔
حالات سے فرار اور مجبوری کا دوسرا نام (COMPROMISE) ہے۔
جی نہیں! مجبوری کا دوسرا نام گاندھی جی ہے۔
گاندھی جی نے بھی اپنی بکری سے (COMPROMISE) کیا تھا۔
دراصل مجبوری، بے بسی، بزدلی، ناکامی، مصلحت، سمجھوتا، چاپلوسی اور
گاندھی جی (COMPROMISE) ہی کے دوسرے نام ہیں۔
کیا ان دیکھے رشتوں سے بٹی رسی آپ کی گردن سے لپٹی ہوئی ہے؟
کیا آپ کے سروں پر آسمان تنا ہوا ہے؟
کیا آپ کے پیروں کے نیچے زمین ہے؟
سوال اہم ہے لیکن سوال کی اہمیت صرف اس وقت تک ہے جب تک
جواب زمین پر اپنے پاؤں نہیں دھرتا۔
اس لیے (COMPROMISE) کے علاوہ ہمارے پاس ایسا کوئی
ہتھیار نہیں جس سے حالات کا مقابلہ کیا جاسکے۔
جس سے پتھروں کی چھاتیوں میں دودھ اتارا جاسکے۔
آسمان دراصل ایک بے نام پرندے کا پر ہے جو اس نے اب سمیٹ لیا ہے
تو پھر زمین کیا ہے۔؟
سوال اہم ہے۔ لیکن سوال کی اہمیت صرف اس وقت تک ہے جب تک
جواب زمین پر اپنے پاؤں نہیں دھرتا۔
زمین — ؟
جو پیروں کے نیچے سے گھسیٹ لی گئی ہے۔
کیا ہم سب خلا میں معلق ہیں۔؟
ہمارے اطراف کا سارا کا سارا ماحول خلا میں لٹکا ہے۔

نریمان پوائنٹ کی فلک بوس عمارتیں، سنگلاخ پتھروں سے تراشی ہوئی
بمبئی میونسپل کارپوریشن کی بلڈنگ، یونی ورسٹی ٹاور، سینچری بازار، سودیشی
مل، اسے سروائے اور تاج کینٹل کی خوب صورت بلڈنگیں، مینا مسجد، حاجی علی کی
درگاہ۔ فارین ایمبیسی، علاقوں میں دوڑتی ہوئی لوکل ٹرینیں، بسیں، کاریں اور
مرسڈیز، شسکلا جی اسٹریٹ، اور اس کے اطراف چکر کاٹتے ہوئے عرب شیخ، گھاٹ
کوپر پلیٹ فارم پر، غیر قانونی طور پر دھندا کرنے والی رنڈیاں، بھڑوے، دلال،
نہرو پلانیٹیریم، کملا نہرو پارک گیٹ وے آف انڈیا دھاراوی کی جھونپڑیاں، یونیفارم
پہنے ہوئے اسکول کے معصوم بچے، ہاؤسنگ سوسائٹی، میرا گھر، میرے پتا، میری ماں،
بیوی، بھائی اور میرا بچہ — بیلو۔
ڈیڈی!
ہاں بیٹے۔
ڈیڈی: وہ موہن کے پتا جی ہیں نا۔؟
ہاں بیٹے۔
ان کے یہاں اتنے بچے کیوں پیدا ہوتے ہیں۔
پتہ نہیں بیٹا۔ انھوں نے نرودھ سے (COMPROMISE) نہیں
کیا ہوگا۔ ہاہاہاہا۔
پری وار کی جیون یاترا آنند گھیا۔ نرودھ واپرا۔
کتنا سندر شبد ہے یہ —— (COMPROMISE)
زندگی کے تمام مسائل کا حل —— (COMPROMISE)
زندگی میں جب کچھ نہ ہوسکے تو —— (COMPROMISE)
HAPPy DAYS ARE HERE AGAIN THUMPS UP,
THUMPS UP EVERYBODY IS FEEILING FRESH
FROM THUMPS UP—— THUMPS UP.
ہمارے (THUMPS) اوپر کی جانب اٹھے ہوئے ہیں۔
اور اوپر سے آسمان اٹھالیا گیا ہے۔
اگر پیروں تلے زمین کھینچ لی جائے تو پاتال میں ڈوب جانا مقدر
بن جاتا ہے۔

فکین پاتال — ؟
سوالیہ نشان — ؟
سوال کی اہمیت صرف اس وقت تک ہے جب تک.........
میرے سر پر آسمان نہیں ہے۔
جسم پر کاغذی لباس ہے اور گردن میں رسی کا پھندا۔
اور پیروں کے نیچے سے زمین گھسیٹ لی گئی ہے۔
اور میں — میں خلا میں معلق ہوں۔
میری گردن ان دیکھے ریشوں سے بنی رسی کے درمیان گھری ہوئی ہے۔
ڈیڈی!
ہاں بیٹے۔
ڈیڈی کیا شہنشاہ اکبر نے شہزادے سلیم سے (COMPROMISE) کر لیا تھا؟
پتہ نہیں بیٹا۔
جسم پر میرے کاغذی لباس ہے۔
اور پیروں تلے زمین گھسیٹ لی گئی ہے۔
ڈیڈی!
ہاں بیٹے۔
ڈیڈی سنا ہے کہ رام نے راون سے کوروں نے پانڈوں سے
(COMPROMISE) کر لیا تھا۔
پتہ نہیں بیٹا۔
ان دیکھے ریشوں سے بنی رسی کی گرہ میری گردن پر دھیرے دھیرے
تنگ ہوتی جا رہی ہے۔
میرے پیر ہوا پر ٹکے ہیں۔
ڈیڈی!
ہاں بیٹے۔
ڈیڈی میں نے سنا ہے کہ ایک رائٹر اپنے قاری کے ساتھ اور ایک اداکار
اپنی (AUDIENCE) کے ساتھ (COMPROMISE) کر لیتا ہے
ان دیکھے ریشوں سے بنی رسی کی گرہ میری گردن پر اس قدر تنگ
ہو چکی ہیں کہ میری آنکھیں اپنے حلقوں سے باہر ابل پڑی ہیں
ڈیڈی!
ہاں بیٹے۔
ڈیڈی کیا میں آپ کے اور ممی کے (SEXUAL COMPROMISE)
کا نتیجہ ہوں۔
میرے جسم سے کاغذی لباس اتر چکا ہے۔
اور میں اپنے بیٹے کے سامنے الف ننگا ہوں۔
ان دیکھے ریشوں سے بنی رسی ابھی تک میری گردن سے لپٹی ہوئی ہے۔
لوکل ٹرینوں میں جب تین آدمیوں کے بیٹھنے کی سیٹیں ہوتی ہیں تو
ہم چوتھے کو جگہ کیوں دیتے ہیں؟
کیوں — ؟ کیوں — ؟؟ کیوں — ؟؟؟
سوال کی اہمیت صرف اس وقت تک ہے جب تک جواب زمین پر اپنے پاؤں
نہیں دھرتا۔
ڈیڈی!
بیٹے زندگی بہت پر پیچ اور الجھی ہوئی ہے۔
ان دیکھے ریشوں سے بنی رسیاں تمہارے راستوں پر ڈال دی گئی ہیں۔
اور راستے جو پیروں تلے گھسیٹ لئے گئے ہیں۔
بڑھتے چلے جاؤ کہ منزل تک تمہیں اکیلے پہنچنا ہے۔
ڈیڈی!
ہاں بیٹے۔
ڈیڈی میرے دانت اپنی جڑیں چھوڑ رہے ہیں۔
(COLGATE) ٹوتھ پیسٹ استعمال کیجئے یہ آپ کے دانتوں اور
مسوڑھوں کی رکھشا کرتا ہے۔ اور سانسوں کی بدبو کو دور بھگاتا ہے۔
اس کا انوکھا اور پر اثر جھاگ دانتوں میں چھپے کیٹاڑوں تا شک کو نکال باہر کرتا ہے۔
اور اس کا پیپرمنٹ جیسا سواد تو من میں بس جاتا ہے۔
سروں سے آسمان اچک لیا گیا ہے۔
اور پیروں تلے زمین گھسیٹ لی گئی ہے۔

ہمارے جسم ہوا پر ٹکے ہیں۔
شاید ہمارے جسموں میں بھی ہوا بھری ہے۔
سوال کی اہمیت صرف اس وقت تک ہے جب تک جواب زمین پر
اپنے پاؤں نہیں دھرتا۔
زندگی پر پیچ اور الجھی ہوئی ہے۔
کوئی بھی راستہ سیدھا نہیں۔
ہر راستے کا ایک موڑ ہے۔
ہر نئے موڑ کے بعد نیا راستہ جنم لیتا ہے۔
اور نیا راستہ پھر نئے موڑ پر ختم ہو کر پرانا ہو جاتا ہے۔
اسی لئے زندگی پر پیچ ہے۔
اسی لئے زندگی الجھی ہوئی ہے۔
ڈیڈی! بارش میں میری ناک بہے گی تو میرے جسم پر وکس ویپرائیکس
کون ملے گا۔
بیٹے زندگی الجھی ہوئی ہے۔
ہر نئے موڑ پر (COMPROMISE) گردن جھکائے مسمسی صورت
سائے ہاتھوں میں جابک لئے کھڑا ہے۔
سروں پر آسمان نہیں ہے۔
اور پیروں تلے سخت زمین گھسیٹ لی گئی ہے۔
ہم سب خلا میں معلق ہیں۔
اس لئے کہ ہم بے وزن ہیں۔
میں جو کچھ کہوں گا سچ کہوں گا اور سچ کے سوا کچھ نہیں کہوں گا۔
یہ میرا گھر ہے۔
تین سو چالیس اسکوائر فیٹ کا چھوٹا سا فلیٹ۔
اس فلیٹ کی چھت کے اوپر آسمان سمیت لیا گیا ہے۔
لیکن گھر کی چھت کے نیچے میرے پتا، ماں، بیوی، بھائی اور میرا بیٹا
بلو رہتے ہیں۔
میں ان سبھوں سے (COMPROMISE) کرتا ہوں۔

ان دیکھے ریشوں سے بنی رسی میری گردن سے لپٹی ہوئی ہے۔
شاید اسی لئے میں سب کو اچھا لگتا ہوں۔
مجھے آپ سے مل کر بے حد خوشی ہوئی۔
سروں پر آسمان نہیں ہے۔
اور پیروں کے تلوے زمین چھوڑ چکے ہیں۔
ہم سب خلا میں معلق ہیں
یہ میرا آفس ہے۔
ایرکنڈیشنڈ مارکیٹ کے بارہویں منزل پر۔
اس کیبن میں میرا باس سدا اپنی اسٹینو کو ڈکٹیشن دیا کرتا ہے۔
اور اس کی خوب صورت اسٹینو کیبن میں بیٹھ کر سدا اس سے ڈکٹیشن
لیا کرتی ہے۔
ان دیکھے ریشوں سے بنی رسی ان دونوں کی گردنوں سے لپٹی ہوئی ہے۔
باس کی گردن دوہری ہے اور اسٹینو کی گردن صراحی دار۔
پھر بھی دونوں ایک دوسرے سے ہنستے بولتے ہیں۔
میں نے ان دونوں سے (COMPROMISE) کر لیا ہے۔
کیوں کہ (COMPROMISE) ایک مجبوری ہے۔
اور اس کے علاوہ سارے راستے مسدود ہیں۔
یہ مندر ہے۔
خلا میں معلق،
کرشن بھگوان بھی ان دیکھے ریشوں سے بنی رسی کی زد میں ہیں۔
اور ان کی بانسری گونگی ہو چکی ہے۔
یہ میں ہوں — میں ... میں یعنی کہ پانچ فٹ گیارہ انچ کا دبلا
پتلا جوان۔ میں یعنی ایک آفس کلرک، میں یعنی کہ ایک بیٹا، ایک شوہر، ایک
بھائی، ایک باپ۔
میں ... یعنی کہ کچھ بھی نہیں۔
صرف شونیہ
یہ میرا چہرہ ہے، یہ آنکھیں، یہ سر، یہ ہونٹ، یہ ہاتھ، یہ ہتھیلی، یہ ناخن،

ہر ایک کمر، یہ پیٹ، یہ پیٹھ ..... یہ سب میرے جسم کے اعضا ہیں۔
لیکن یہ سب مل کر بھی مجھے "میں" نہیں بناتے۔
کیوں ؟
سوال کی اہمیت صرف اس وقت تک ہے جب تک جواب زمین پر اپنے
پاؤں نہیں دھرتا۔
میں اپنے جسم کے اعضا سے (COMPROMISE) کرتے کرتے تنگ آ گیا ہوں۔
لیکن (COMPROMISE) ایک مجبوری ہے۔
کیونکہ اس کے علاوہ سارے راستے مسدود ہیں۔
میں نے جو کچھ کہا سچ کہا اور سچ کے سوا......
سروں پر آسمان نہیں ہے۔
اور پیروں تلے سے زمین کھینچ لی گئی ہے۔
ان دیکھے رسوں سے بٹی رسی ہماری گردنوں سے لپٹی ہوئی ہے۔
ہمارے پیر (COMPROMISE) پر ٹکے ہیں۔
تندرستی کی رکھشا کرتا ہے لائف بوائے۔
لائف بوائے ہے جہاں تندرستی ہے وہاں
بھارت میں سب سے زیادہ بکنے والا صابن۔ لائف بوائے... استعمال کیجئے۔
کیا آپ اپنے گھر والوں سے مصالحت نہیں کرتے ؟
کیا آپ بسوں، ٹرینوں میں دوسرے مسافروں سے سمجھوتہ نہیں کرتے ؟
کیا آپ لائف بوائے صابن استعمال نہیں کرتے ؟
کیا آفس میں آپ اپنے باس سے چاپلوسی نہیں کرتے ؟
کیا پڑوسیوں سے آپ مصالحت نہیں کرتے ؟
کیا آپ تنہائی میں اپنے آپ سے، اپنے احساس سے، اپنے ضمیر سے
سمجھوتہ نہیں کرتے ؟
کیا آپ اپنے بھگوان سے (COMPROMISE) نہیں کرتے ؟
اگر کرتے ہو تو کیوں ــ ؟
کیوں ــ ؟ ؟
کیوں ــ ؟ ؟ ؟

کیونکہ بھارت میں سب سے زیادہ بکنے والا صابن ہے لائف بوائے۔
لائف بوائے ہے جہاں تندرستی ہے وہاں۔
سروں سے آسمان اٹھا لیا گیا ہے۔
اور پیروں کے نیچے سے زمین گھسیٹ لی گئی ہے۔
ان دیکھے ریشوں سے بٹی رسی کا حلقہ ہماری گردنوں میں دھیرے دھیرے
تنگ ہوتا جا رہا ہے
ہمارے پیر ہوا پر ٹکے ہیں۔ ہم بے وزن ہیں۔
اور لفظ (COMPROMISE) خون بن کر ہماری شریانوں میں
دوڑ رہا ہے۔
ہمارے خون میں سفید اور سرخ ذرات دن بہ دن کم ہوتے جاتے ہیں
(COMPROMISE) جو ایک لفظ ہے
(COPROMISE) جو ایک لفظ کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔
جو ہمارا (ROUTINE) بن چکا ہے۔
اور یہ (ROUTINE) ورک کرتے کرتے ہم اپنی ساری مردانہ قوت کھو چکے ہیں۔
(COMPROMISE) کرتے کرتے ہم ہیجڑے بن چکے ہیں۔
WE ARE ALL BECOME NAPUNSAK (نپونسک)
ہم سب نپونسک ہیں جو سر عام اپنی بیویوں کے ساتھ۔
بے شرمی، بے حیائی، بے ہنری اور نامردی سے ہم بستری تو کر سکتے ہیں۔
لیکن ــ اس کی چھاتیاں استعمال نہیں کر سکتے۔
کیوں ــ ؟ کیونکہ ہماری بیویوں کا کہنا ہے کہ بچوں کے دینے
سے چھاتیوں کا (FIGURE) خراب ہو جاتا ہے۔
ڈیڈی !
ہاں بیٹے۔
ڈیڈی ! ممی کی چھاتیوں میں دودھ کب اترے گا ؟
سوال اہم ہے۔
لیکن سوال کی اہمیت صرف اس وقت تک ہے جب تک جواب
زمین پر اپنے پاؤں نہیں دھرتا۔

ثروت حسین

اک شہرِ زمیں پر آگ میں ہے
میں نیند میں ہوں گھر آگ میں ہے

مفتوح ستارے مٹی میں
جیتا ہوا لشکر آگ میں ہے

میرے بے کل ہاتھوں کا دریا
ان پھولوں کو چھو کر آگ میں ہے

کوئی رات نہیں، کوئی چاند نہیں
بستر ہم بستر آگ میں ہے

کبھی آگ تھی پتھر میں مخفی
اب یوں ہے کہ پتھر آگ میں ہے

میں اپنے گماں میں زندہ ہوں
وہ اپنی میسر آگ میں ہے

کیا بیس برس، کیا تیس برس
اک شخص برابر آگ میں ہے

دیکھا جو اس طرف تو پھولوں پر نظر گئی
اک آگ تھی جو میرے پیالے میں بھر گئی

اتنا قریب پا کے اسے دم بخود تھا میں
ایسا لگا زمین کی گردش ٹھہر گئی

ان راستوں پہ نام و نسب کا گزر نہ تھا
ہنگامۂ بہار میں خلقت بدھر گئی

اک داستاں اب بھی سناتے ہیں فرش و بام
وہ کون تھی جو رقص کے عالم میں مر گئی

جلتے ہیں اب بھی ہونٹ دھڑکتا ہے اب بھی دل
ثروت وہ ایک رات تو کب کی گزر گئی

غزلیں

ثروت حسین

دیکھ یہ آگ بڑی ظالم ہے تصویروں سے باہر آ
اے دل لے خاموش درندے زنجیروں سے باہر آ

اور بہت سے کام زمیں پر تیرا رستہ تکتے ہیں
ویرانوں میں شہر بسا کر تعمیروں سے باہر آ

میں اک کنجِ تنہائی میں تجھ سے ملنا چاہتا ہوں
خوابِ ہجوم میں رہنے والی رہگیروں سے باہر آ

دیکھ یہ دن پھر نہیں چڑھے گا ایسی شام نہیں ہوگی
اے مری دوست اے محبوبہ جاگیروں سے باہر آ

گرم زمیں پر سایہ کرنا مذہب گھنے درختوں کا
اے مرے شاعر اے مرے ساتھی تحریروں سے باہر آ

فرد نہیں ہجوم ہوں میرا شمار تو کرو
مجھ کو اسیر تو کرو مجھ کو شکار تو کرو

شہرِ خزاں ہے اور ہم ایک صحراں ہے اور ہم
اس تنگ دور میں کم سے کم ذکرِ بہار تو کرو

لوگ نڈھال ہیں تو کیا بے پر و بال ہی تو کیا
زندگیوں کے باب میں سوچ بچار تو کرو

فرش و گیاہ و بام و در اب بھی حسین ہیں مگر
صبح سے عشق تو کرو شام سے پیار تو کرو

حمید سہروردی

خواب زدہ چہرے

رات، بھوکے مسافر کے مانند
طلوعِ سحر کے دامن میں سپید و سیاہ سے
بے خطر مدغم ہوئی
بدحواس اور حراساں چہروں پر تاریخی کمشدوات کا
اعلان نامہ تھا
کیا کسی نے رات کی روشنی کو جان لیا تھا؟
نہیں، ایسا نہیں ہوا
ایک بھیانک طوفان ان آرام دہ لمحوں کے لئے روح فرسا
المیہ بن گیا
وہ سبھی خوش آیند خوابوں سے بیدار ہو کر بے خواب ہو گئے
اور خواب زدہ چہرے
بیداری کے دکھ جھیلتے رہے
پھر آس کے سبز جنگل میں، رات بن گئے

بالک نے دیکھا چاروں طرف

پھر کون آئے گا
ضمیر سرگوشیوں سے محروم ہو گیا
نہ جانے کیوں آسماں دھواں آلود ہو گیا
سب کچھ ہوتے ہوئے بھی روشن ضمیری نے روزہ رکھ لیا ہے
آنکھیں اور ضمیر کی خاموشی
ننھے بالک کے لئے سنگِ میل نہیں
بالک نے دیکھا کہ چاروں طرف الفاظ غیر یقینی سے چل رہے ہیں
ہر دشا میں ایک ہی لفظ
یعنی کوئی سچ نہیں
الفاظ مردہ خانوں میں مقید
بالک کی آنکھیں باضمیر شہزادوں سے
روشنی کی خواہش مند
پتہ نہیں کون کدھر سے آئے گا
بالک کی آنکھیں چاروں طرف حیرت زدہ

نظمیں

شائستہ یوسف

(۱)

کل رات میں نے اک خواب دیکھا
کسی انجان جرم کا بدلہ لینے
کئی بھدی شکل کے ننگے جنگلی
میری طرف نیزے بھالے لئے بڑھتے ہیں
لیکن زباں کاٹ دی جاتی ہے ـــــــ
میں اپنی صفائی میں کچھ کہنا چاہتی ہوں
اور میں بے اختیار جنگل میں دوڑتی ہوں
زمیں پیر جکڑتی ہے
آسمان قہقہے لگاتا ہے
جانوروں کی چیخوں اور اژدہوں کی سرسراہٹ سے
میرا دل میرے دماغ کے کسی حصے پہ ہتھوڑے لگاتا ہے
آنکھوں سے نکلتے جھرنے سانسوں پر قابو پانے کی ناکام
کوشش کرتے ہیں
ایسے میں سامنے دھوئیں میں لپٹا ہوا پہاڑ
اپنی بانہیں پھیلا دیتا ہے
ایک انجانی قوت مجھے اپنے اندر جذب کر لیتی ہے
ایک صدا آتی ہے "تم بے گناہ ہو"
مگر بجلی ہم دونوں کو جلا کر راکھ کا ڈھیر کر دیتی ہے

(۲)

اچانک میری آنکھ کھل گئی
اور مجھے لگا،
جیسے میں پرانے وقتوں کی
غاروں اور پہاڑوں سے لوٹی ہوئی آواز ہوں
ہاں ہاں میں اس کے قریب ہوں
اس کی محبوب ہوں
خدا نے عورتوں کو پیغمبری عطا نہیں کی تو کیا ہوا
بی بی مریم کا ذمہ تو لیا تھا
مانا میری صورت بہت بری ہے
لیکن پیراہن میں چھپے خوبصورت بدن کو
چھونے کی کسی نے ہمت نہیں کی
میری ہنسی اڑائے جانے کا کوئی افسوس نہیں
لوگ آج بھی بیکار کی باتوں میں الجھے ہیں
اور الجھے رہیں گے
اگر فرائض انجام دینے کا حکم اس نے نہیں دیا ہوتا
تو شاید میں کسی چٹان کا پتھر ہوتی
میرے آس پاس کوئی کان ایسا نہیں
جو میری آواز کی سماعت کے قابل ہو
اب کسی کتاب کے نازل ہونے کا کوئی امکان نہیں
شاید اسی لئے مجھے شاعری بخشی گئی ہے
میں دنیا کی سب سے خوش نصیب ہستی ہوں
زندہ ہوتے ہوئے مطمئن اور پر سکون

غزلیں

ظفر غوری

وقت کے ہاتھوں میں تھی شہرت کی دستاویز ایسی
دستخط اپنے نہ تھے، فطرت تھی کم آمیز ایسی

خون کی سیال بجلی اس کی رگ رگ میں رواں تھی
سنگ ریزے پھوٹ نکلے، تھی زمیں زرخیز ایسی

کیسے انساں تھے کہ جن پر رشک کرتے تھے فرشتے
آسماں اب تک ہے چپ بستی تھی مردم خیز ایسی

زندگی ہارے ہوئے لشکر میں پھیلی ابتری سی
وقت اک سفاک فاتح، ہر ادا خوں ریز ایسی

صبح دیکھا خواب سا میں ٹوٹ کے بکھرا پڑا تھا
عقل جذبے میں رہی، کل رات رستاخیز ایسی

ہر طرف سے جیسے اک بیکس پہ ظالم ہاتھ بڑھتے
کرسیوں میں تھی گھری تنہا وہ ابلا میز ایسی

پیاس کی گہرائی ناپی پہلے اس اتھلی ندی نے
لب سے چھوتے ہی چھلک اٹھی وہ تھی لبریز ایسی

دستِ موجِ غم سے کس نے کچھ لکیروں کی زباں سے
ساحلِ جاں پہ لکھی اک نظم دل آویز ایسی

دلوں کے ٹوٹتے رشتے تلاش کرنا تھا
یہ کربِ ذات کسی طرح فاش کرنا تھا

تو برق تھا تو رگ و پے میں جذب ہو جاتا
میں سنگ تھا تو مجھے پاش پاش کرنا تھا

میں ڈوبتا تھا تو ہر آس چھین لینی تھی
ذرا سا کام تجھے بھی تو کاش کرنا تھا

خطا معاف، نبھانے کو ایسی دنیا سے
فرشتہ دل کو ذرا بد قماش کرنا تھا

فرشتہ بن کے بھی رسمِ جہاں سے بچ نہ سکا
اسے بھی نوش یہ زہرِ معاش کرنا تھا

سفر سے لوٹ کے آنا اسی جزیرے پر
جہاں پہ ہم کو کبھی بود و باش کرنا تھا

اسلم سلازار

وہ مند مند قدموں سے ان تک پہنچ کر رک گیا۔ سب نے اسے ایک نظر بھر دیکھا اور باتوں میں دوبارہ مشغول ہو گئے۔ وہ کھڑا رہا۔ اس کے ہونٹ پھڑ پھڑا رہے تھے۔ شاید وہ کچھ بولنا چاہتا تھا۔ مگر اس کے اندر ہمت کے سوتے سوکھے چلے جا رہے تھے اور وہ بے آواز تھا۔ چند ساعت وہ یونہی خاموش کھڑا رہا۔ پھر کنوئیں میں ...... بالکل نیچے اتر کر اس نے ایک زوردار پھاوڑا مارا۔"

" وہ دھوکے باز ہے!"

سبھی نے اسے یکدم چونک کر دیکھا پھر وہ ایک دوسرے کی آنکھوں میں چوکڑیاں بھرنے لگے اور وہ ...... کہ جو ان میں سب سے معمر اور تجربہ کار تھا، بولا" بیٹھے ہوئے لوگوں کی شان میں گستاخی۔ میرے بیٹے، توبہ کر اور خدا سے اپنے گناہ کی معافی مانگ"۔

سرگوشیاں، ٹیبل فین کی ہوا سماں، ایک کنارے سے دوسرے کنارے تک اڑتی پھر رہی تھیں۔ سورج پھسل کر .... گہرائیوں میں جا گرا تھا۔ اور اس کے چہرے پر مایوسی کی شام اتر آئی تھی۔ اس نے نظریں نیچی کر لیں اور واپسی کے لئے مڑ گیا۔

وہ بے شک بانی نہیں تھا۔ بلکہ ان ہی میں سے تھا جو دھندلی اور نیلی گھڑیوں سے بیکراں صحرائی وسعتوں تک اس شخص کے پیچھے پیچھے دست بستہ چلتے رہتے تھے۔

وہ شخص،

اس وقت کہ جب اسکی گاؤں پرندوں کی آوازوں میں ڈوبا ہوتا اور بیلوں کے گلے کی بندھی گھنٹیاں ٹن ٹن کرتی، دھیرے دھیرے کھیتوں کی طرف جا رہی ہوتیں۔ وہ شخص ایک کنارے سے نمودار ہوتا اور گاؤں کی جانب بڑھنے لگتا۔

ان میں سے کسی نے اب تک اسے نظر بھر کر نہیں دیکھا تھا کہ اسکے چہرے کا تیج ان کی آنکھوں میں بجلیاں بھر دیتا تھا اور پھر ان کی پلکیں خود بھی احترام کے بوجھ سے اٹھتی نہ تھیں۔ انھوں نے پہلے اپنے آپ میں اور پھر بھری چوپال میں اسے خدا کا کوئی برگزیدہ بندہ مان لیا تھا۔

وہ شخص پگڈنڈیوں سے گزرتا ہوا گاؤں کے قریب آ جاتا اور کھیتوں سے جڑے ہوئے لوگ اپنی جڑیں اکھاڑ اکھاڑ کر اس کے پیچھے ہو لیتے۔ وہ دراز قد شخص ہلکے ہلکے ڈگ بھرتا ہوا .... گاؤں کے بیچوں بیچ .... پیپل کے صدیوں پرانے پیڑ کے نیچے بنے چبوترے پر جا کھڑا ہوتا اور لوگ اس کے سامنے، سمٹ سمٹ کر ...... اپنی آنکھوں اور اپنے دلوں میں جا بیٹھتے۔ ان کی گردنیں خم رہتیں۔ اور وہ کچھ دیر کو ان کے بیچ یونہی کھڑا رہتا۔ اس کی چمکیلی

سنہری آنکھوں سے تیز تیز کر زمین نکال کر ان کے گرد ہالہ سا بنا ڈالتیں اور انھیں اپنے من کی بنجر زمین پر اگے ہوئے کانٹے جھڑتے ہوئے سے محسوس ہوتے۔ شاخوں پر جھٹ پٹ کلیاں لگ کر پھول بننے لگتیں۔ وہ بیستر ہی بیستر جھک اٹھتے اور یکدم تر و تازہ ہو جاتے انھیں لگتا جیسے اس شخص نے بنا کچھ کہے ہی بہت ساری باتیں ان کے دلوں میں رکھ ڈالی ہیں۔

پھر وہ چبوترے سے اتر کر دھیرے دھیرے دوسرے کنارے کی طرف چل دیتا۔ اور اس وقت کہ جب گاؤں دوبارہ پرندوں کی آوازوں میں ڈوب جاتا اور بیلوں کی گھنٹیاں ٹن ٹن کرتی، اپنے اپنے ٹھکانے کی طرف لوٹنے لگتیں۔ وہ رفتہ رفتہ آنکھوں سے اوجھل ہو جاتا۔

پھر جب رات اپنی مٹھیاں کھولتی تو الجھنوں کے بیشمار بچھو۔۔۔۔۔۔ ان سے چھٹ کر سیدھے ان کے دلوں پہ جا بیٹھتے ان راتوں کے لئے ان کے دلوں میں نفرت کی کونپلیں سر اٹھانے لگیں کہ یہ ان سے ان کے روحانی پیشوا کو چھین لیتی تھی۔ عذاب بن کر نازل ہونے والی ان راتوں کو۔۔۔۔۔۔ ان میں سے کچھ تو اپنے سخت اور کھردرے بستروں پر کروٹیں بدل بدل کر گذار دیتے اور کچھ چوپال میں بیٹھے بیٹھے۔۔۔۔۔۔۔ انھیں حقے کی گڑگڑ میں گھلا ڈالتے۔

وہ ان ہی میں سے تھا جو بیڑی اور چلم کے دھوئیں میں رات کو اڑا دیتے تھے۔ اور وہ ان میں سے بھی ایک تھا جو گاؤں کے ایک کنارے سے دوسرے کنارے تک اس گیروے لباس والے کے پیچھے پیچھے چلتے تھے۔

وہ ان سنہری آنکھوں کے پیچھے۔۔۔۔۔ دست بستہ چلتا رہتا۔ مگر جانے کیوں۔ اس کے دل میں سوالوں کے ورد گو

نوچ طوفان بپا کئے رہتے۔ اس کی پلکیں اٹھتیں۔۔۔۔۔۔ لب کھلتے۔۔۔۔ ۔۔۔ مگر آواز کا پنچھی پنجرے کی تیلیوں میں ہی الجھ کر رہ جاتا۔

اور اس روز۔۔۔۔ باغی سپاہی۔۔۔۔۔ اپنے ہاتھوں میں سنگینیں لئے۔۔۔۔ یکدم بستی میں گھس پڑے۔۔۔۔۔۔ اور ۔۔۔۔ اور راستے پر آنے جانے والے لوگ۔۔۔ سنگینوں کی نوکیں اور ان کی چھاتیاں۔۔۔۔۔ چیخیں۔۔۔ کراہیں۔۔۔۔ آن کی آن میں پوری بستی شمشان۔۔۔۔۔۔۔ ۔۔ گلیاں لہولہان۔۔۔۔۔

اس نے بے چین ہو کر گردن سیدھی کر لی۔ پھر نظریں سامنے کیں۔۔۔۔۔۔۔ چبوترے پر کھڑے اس شخص کی جانب مگر اس شخص کی آنکھیں پاس والے مکان کی کھڑکی سے جھانکتی ہوئی ۔۔ ایک سانولی سلونی لڑکی پر ٹکی تھی۔

یک لخت اس کی زبان سے پھوٹا۔۔۔ "دھوکے باز!"

پھر اس نے دوبارہ گردن جھکا لی۔

مکھیا چوپال میں سر جھکائے بیٹھا تھا اور پورے گاؤں میں سرگوشیوں کے بگولے منڈلا رہے تھے۔ بات ہی کچھ ایسی تھی گاؤں کی فراخ اور روشن پیشانی پر ایک بدنما سیاہ داغ ابھر آیا تھا اور مکھیاں بھنبھنا رہی تھیں۔

"کلنک۔۔ ہاں کلنک ہی کہو اس کو۔"

"کبھی دیکھا نہ سنا۔۔۔۔۔۔ رام جانے اس کے من میں کیا سمایا جو وہ۔۔۔۔"

"ہونے بھاگی تو بھاگی۔۔۔۔۔ پر ہمارے ماتھے پر کتنا بڑا کلنک لگا گئی۔"

"ابھی کلنک کی چھوڑو۔ ایسا بھی تو ہو سکتا ہے کہ کوئی اسے

اٹھا لے گیا ہو۔"

"لو خوب کہی۔ چور آئے نہ ڈاکو۔۔۔۔۔ آس پاس کوئی جنگل بھی نہیں کہ جنگلی جانور پر شک کیا جائے۔"

"پھر کنویں، پوکھرے میں بھی تو ہم دیکھ چکے، کہ اگر آتم ہتیا۔۔"

"کوئی پاپ ہی سمایا ہوگا من میں کہ وہ بھاگ گئی۔"

"اس بارے میں ہم سنت بابا سے بھی تو پوچھ سکتے ہیں۔"

"پوچھ تو سکتے ہیں۔ مگر کون۔۔۔۔"

"مکھیا۔ بیٹی بھی تو اسی کی تھی۔"

"پر لاج تو سارے گاؤں کی تھی۔"

"پھر بھی۔۔۔۔"

اس گیروے لباس والے کے آگے، وہ سرخمیدہ لوگ بیٹھے تھے۔ اور ان کے دلوں میں پنپنے والا سوال۔۔۔۔۔ ہولے ہولے چونچ مار کر باہر آجانا چاہتا تھا۔ مگر انڈے کی جلد پر جھجک کی ایک موٹی تہہ چڑھی تھی اور نیچے کی چونچ کند ہوئی جاتی تھی۔ پھر اس شخص کی چمکیلی آنکھوں سے پھوٹ پھوٹ کر سنہری کرنیں ان کے گرد ہالہ بنانے لگیں تو بچہ دھیرے دھیرے بیجان ہو کر اپنے ڈربوں میں سمٹ گیا اور وہ رفتہ رفتہ ہشاش و بشاش ہوتے گئے۔

سنگین بردار سپاہی۔۔۔ جھنگھاڑتے ہوئے، بستی میں پھر گھس پڑے تھے۔۔۔ اور۔۔۔

اس نے پریشان ہو کر آنکھیں کھول دیں۔ سامنے چبوترے پر گیروے لباس والا شخص۔۔۔۔۔ اپنی دائیں ٹانگ سیدھے ہاتھ میں پکڑے ہوئے بائیں پاؤں پر کھڑا تھا۔ اور۔۔۔۔۔

اور۔۔۔۔۔ وہ ششدر رہ گیا کہ اس شخص کا زرد چہرہ لٹو کی طرح اس کی گردن پر ناچ رہا تھا۔ اور اس کے بائیں ہاتھ کی آستین سے دو حصوں میں بٹی۔۔۔۔ لپلپاتی ہوئی ایک زبان

جھانک رہی تھی۔

"وہ جادوگر ہے۔"

چوپال میں بیٹھے ہوئے سارے لوگ اسے گھور رہے تھے

وہ پھر بولا ——— میں سچ کہتا ہوں ——— وہ جادوگر ہے۔!"

"تو بدبخت ہے۔" معمر شخص نے کہا تھا۔

"میں نے اس کی آستین میں سانپ دیکھا ہے۔" —

"وہ تیری بدنصیب آنکھوں کا کوئی بیہودہ خواب ہوگا۔"

"اگر آپ میں سے کوئی بھی۔۔۔۔۔ ذرا سی ہمت کر کے۔۔۔۔۔۔ اسے دھیان سے دیکھے تو خواب حقیقت میں بدل جائے گا۔"

"جس کا وجود ہمارے لئے باعث رحمت ہو۔ ہم اس پر شک کی نظر نہیں ڈال سکتے۔"

"اور میں مقدس کتاب کی قسم کے ساتھ کہتا ہوں کہ وہ پاکھنڈی ہے!"

"پاکھنڈی؟" ان کے جبڑوں کی نسیں تنی جا رہی تھیں اور جسم کا سارا خون دھیرے دھیرے آنکھوں کی کٹوریوں میں جمع ہو رہا تھا۔

"ہاں!"

"حرامخور!" اس کے پاس بیٹھے ہوئے آدمی نے اٹھ کر اس کا گریبان پکڑ لیا۔"

"میں تجھے دکھاتا ہوں کہ پاکھنڈی کس کو کہتے ہیں۔" پھر اس نے اسے پوری قوت سے ڈھکیل دیا۔ طوفان سے اکھڑے ہوئے کھجور کے پیڑ کی مانند وہ چاروں خانے چت گر پڑا اور لوگ اپنے غضب کو اپنی مٹھیوں اور لاتوں میں بھر کر اس پر ٹوٹ پڑے تھے پھر جب اسے مارتے مارتے ان کی نسیں ڈھیلی پڑنے لگیں تو وہ ہاتھ

جا کر کھڑے ہو گئے اور اپنے اپنے گھر کی جانب چل دیئے۔۔۔۔۔۔
اور جب وہ گھر پہنچے تو بھینسیں، اپنے شیر خوار بچے کو چھاتی سے چپکائے
۔۔۔۔۔ ڈیوڑھی میں آلتی پالتی مارے۔۔۔۔۔۔۔ بیٹھی
ملیں۔

"ارے جی! آج تو ہماری گائے نے دودھ نہیں دیا۔"

"کیوں؟"

"پتہ نہیں۔ سب کچھ تو ٹھیک ہی تھا ـــــ مگر آج بڑی عجیب بات ہوئی۔"

"کیا؟"

"آج جب ہم دودھ دوہنے بیٹھے تو تھن سے دودھ کی بجائے گاڑھا نیلا پانی بوند بوند ٹپکنے لگا۔"

"ارے۔۔۔ یہ کیا؟"

"نہ جانے کیا ہونے والا ہے۔ مگر اب تم ہی بتاؤ۔۔ گھر میں دودھ کا ایک قطرہ بھی نہیں۔ اب۔۔۔۔"

وہ الٹے پاؤں لوٹ کر چوپال کی طرف چل پڑے تھے۔
چوپال کی لالٹین تیز ہواؤں سے بجھ گئی تھی اور پریشانیوں کی چمگادڑیں ادھر ادھر پھڑپھڑاتی پھر رہی تھیں۔

"اس کا علاج؟" کسی نے پوچھا تھا۔

"وہ مہان آتما!"

مہان آتما کے سامنے، اداس ہرنوں کا ریوڑ سر جھکائے بیٹھا تھا۔ ان کے دلوں میں تیز تیز جھکڑ اٹھ رہے تھے اور سوالوں کی دھول چاروں طرف اڑتی پھر رہی تھی۔ ایسے میں اس دراز قد شخص کی سنہری آنکھوں سے کرنیں پھوٹ پھوٹ کر ان کے گرد حصار کھینچنے لگیں تو ان کے من میں جیسے پھوار سی پڑنے لگی اور اڑنے والی دھول آہستہ آہستہ بیٹھتی گئی اور وہ ایک بار پھر تر و تازہ ہو گئے۔

۔۔ ان کے درمیان بیٹھا وہ، اس شخص کی طرف کن انکھیوں سے دیکھے جا رہا تھا کہ اس کا گیروا لباس پل پل رنگ بدل رہا تھا گیروا، زرد، سرخ۔۔۔۔ سرخ، زرد، گیروا، اچانک اس کے سر کے اوپر پھیلی شاخ پر ایک گوریا آ بیٹھی۔ اس شخص نے اپنے لبادے کے اندر ہاتھ ڈالا۔ پھر چمکتی ہوئی ایک تلوار کھینچ کر اسے برق رفتاری سے سر کے اوپر کر دیا اور دوسرے ہی پل اپنی نوک میں پیوست چڑیا کو لئے تلوار واپس آ گئی۔ اس نے مردہ چڑیا کو نوک سے نکال کر ایک کنارے پھینک دیا اور تلوار دوبارہ لبادے میں چھپا لی۔

وہ ایک جھٹکے کے ساتھ اٹھ کھڑا ہوا۔

"وہ قاتل ہے!"

اس کے آس پاس بیٹھے ہوئے لوگ اپنے دھیان کی دھرتی سے چونک کر اٹھے تھے۔ اور پھر ان میں سے کچھ اسے گھسیٹتے ہوئے مجمع سے باہر لے جا کر بری طرح زدوکوب کرنے لگے تھے تبھی وہ، کہ جو گاؤں والوں میں سب سے معمر تھا وارد ہوا اور لوگوں کو روکنے کا اشارہ کر۔۔۔۔۔۔۔۔ اس سے مخاطب ہوا۔ "ابلیس، تیری بدبختی نے تیرا پیچھا نہیں چھوڑا اور اب تیری بدکلامی بڑھتی ہی جاتی ہے۔۔۔"

"اسے خاموش کر دیا جائے۔" مجمع سے کئی آوازیں پھڑپھڑائی تھیں۔

"ہاں، اس کی زبان۔۔۔"

جھٹ۔ ایک نے اس کی زبان کاٹ کر ہوا میں اچھال دی۔ اور چھپر پر بیٹھا ہوا ایک کوا اسے ہوا کی انگلیوں سے جھپٹا ہوا لے اڑا تھا۔ معمر شخص پھر بولا۔ "اور اس کے ہاتھ پاؤں بیکار کر کے اسے اس چبوترے پر ڈال دو۔۔۔۔ کہ دوسرے عبرت حاصل کریں۔ اور ساتھ ہی گاؤں میں یہ منادی

بھی ہو کہ کوئی بھی اس نامراد سے کسی طرح کا رابطہ نہ رکھے۔ ورنہ اس کی بھی وہی سزا جو۔۔۔"

بھیگی رتوں کا زمانہ پچھلی بار ۔۔۔۔۔ روکھا روکھا سا، منہ لٹکائے، یوں ہی گزر گیا تھا اور اس بار بھی اس کے قدم اس کی منزل سے بہت قریب آ چکے تھے، مگر ابھی تک اس کے ہونٹ بھی بھینچے تھے۔ بھنویں تنی تھیں۔ دھرتی کے لوگ پسینے میں شرابور تھے مگر آسمان کی پیشانی سے پسینے کا ایک قطرہ بھی نہیں ٹپکا تھا۔ کبھی کبھی بادل غول کے غول آتے لیکن اپنے پنکھ لہراتے۔ اٹکھیلیاں کرتے وہ بھی گزر جاتے۔

ایسے میں ان میں سے ایک نے ہمت کر کے اپنی زبان کھولی

" حضور ہماری گائیں بیکار ۔۔۔۔ ہمارے کھیت بیجان اور آسمان بے رحم ۔ اور آقا، ہمارے لوگ ۔۔۔۔ ہم خود ۔۔۔ اور پھر ہمارے پیٹ ۔۔۔"

اس کی زبان تالو سے چپک گئی تھی۔ گیروے لباس والے نے اپنے لبادے میں ہاتھ ڈال کر کچھ نکالا اور مٹھی ان کی جانب بڑھائی۔ انھوں نے قطار در قطار کھڑے ہو کر ۔۔۔ گاڑھے نیلے رنگ کی کچھ گولیاں حاصل کیں۔ پھر اس شخص نے اپنا دایاں ہاتھ آسمان کی طرف بلند کیا اور دیکھتے دیکھتے ۔۔۔۔۔ سیاہ بادل تہہ در تہہ جمع ہوتے گئے، پھر بجلیاں چمکیں اور موسلادھار بارش ہونے لگی۔ سوکھے پیاسے لوگ اپنے باہر بھیتر خوشی کے مارے ناچنے لگے۔

اگلی صبح، وہ امیدوں کی انگلیاں پکڑے ۔۔۔۔ اپنے اپنے کھیتوں میں پہنچ گئے۔ آگے آگے بیلوں کی جوڑی۔ پھر دھرتی میں دراڑیں بناتا ہل ۔۔۔۔۔ اور پھر دلوں میں خوشیاں بھرے وہ خود ۔۔۔۔۔ کہ اچانک ۔۔۔۔ کہ اچانک جیسے سب کچھ تھم گیا۔ بیلوں کے پاؤں اپنی جگہ پر گڑ سے گئے تھے۔ انھوں نے بیلوں کو جگہ سے ہلانے کی لاکھ کوششیں کیں مگر بے سود۔

اب کیا ہو؟

ان میں سے کچھ دوڑتے ہوئے، اس شخص کے پاس آئے۔

" سوامی، ہمارے بیلوں کے پاؤں ۔۔۔"

" انھیں کاٹ ڈالو" ایک عجیب سی گنگناتی ہوئی آواز اس کے نیم وا ہونٹوں سے پھوٹی تھی اور حیرانی ان کی آنکھوں میں بھرا بار کر بیٹھ گئی تھی۔

" پاؤں کاٹ ڈالیں؟"

جب وہ دوبارہ کھیت پر پہنچے تو ان کے دلوں میں الجھن کے سانپ کنڈلی مارے بیٹھے تھے۔

" اپنے خون پسینے سے ۔۔۔۔ جو اب تک ہمارے تن کی کھیتیاں سینچتے رہے ہیں آج ہم ان کا ہی خون بہا دیں؟"

" مگر نافرمانی کی صورت میں ہم پر تباہی تو آ سکتی ہے۔"

" تب؟"

" ہمیں وہی کرنا چاہیئے جو کہا گیا ہے۔"

" لیکن خود اپنے ہاتھ سے ۔۔۔"

" ہم ایک دوسرے کو اس کی مصیبتوں سے نجات دلائیں گے۔"

بیلوں کے لہو کے ساتھ ساتھ جیسے کھیتوں سے بھی خون ابل پڑا تھا کہ کیاری کیاری سرخیاں بکھری پڑی تھیں وہ بجھے بجھے دل کے ساتھ لوٹ پڑے۔

اگلے روز وہ شخص تنہا نمودار نہیں ہوا تھا بلکہ پچاسوں نقاب پوش اپنے گھوڑے کی باگیں پکڑے، اس کے پیچھے چلے آ رہے تھے۔۔۔ کھیتوں کے پاس پہنچ کر اس نے انھیں کچھ اشارے کئے پھر گھوڑوں کو وہیں چھوڑ ۔۔۔۔۔ وہ خون سے لبالب بھرے کھیتوں میں آ کر

بڑی بھیجی چیزیں چیپٹنے لگے۔

اس شخص کی دی ہوئی گولیوں کا اثر کچھ عجیب سا ہوا تھا۔ ان کی بھوک رات ہی رات کہیں غائب ہو گئی تھی مگر ساتھ ہی وہ اپنے قدموں پر سے گرفت کھو بیٹھے تھے اور ان کی پلکیں بھی بوجھل ہوئی جاتی تھیں۔

ابھی بھی وہ اپنی وزنی پلکوں کی اوٹ سے ان نقاب پوشوں کو دیکھ رہے تھے جو کھیتوں میں بیج ڈال کر وہ گھوڑوں پر سوار ہوئے اور واپس چل دیئے۔ وہ شخص آ کر چبوترے پر کھڑا ہو رہا اور بوجھل بوجھل سے لوگ اس کے سامنے بیٹھتے گئے۔ چند لمحے وہ یوں ہی کھڑا رہا پھر اس نے مٹھی ان کی طرف بڑھائی اور وہ قطار اندر قطار کھڑے ہو کر اپنی غذا حاصل کرنے لگے۔

اس چبوترے پر پڑا اپاہج وہ، اپنی دھندلی آنکھوں سے انھیں دیکھتا رہا۔ وہ کچھ بولنا چاہتا تھا۔ اس کے ہونٹوں کے پٹ کھلتے مگر صرف تھرتھراتی ہوئی ہوا کا ایک جھونکا باہر آتا اور آواز چوکھٹ کے اس پار ہی رہ جاتی۔

پھر دن اور مہینے......کھیتوں میں پڑے بیجوں میں ابھرتے رہے۔ وہ شخص اپنی مٹھی ان کی جانب بڑھاتا رہا۔ لوگ قطاروں میں کھڑے ہو کر اپنا ایندھن حاصل کرتے رہے اور اپاہج وہ اپنی دھندلاتی آنکھوں سے انھیں دیکھتا رہا۔

اور جب وقت، کھڑی فصلوں میں پوری طرح پک گیا تو نقاب پوش پھر آئے، اور آن کی آن میں انھوں نے فصلیں کاٹ کر گھوڑوں کی پیٹھ پر لاد دیں۔ جھکی جھکی پلکوں اور ڈگمگاتے قدموں والے لوگ، اس شخص کے سامنے قطار اندر قطار کھڑے تھے۔ اور چبوترے پر پڑا......اپاہج وہ، اپنی بھیگی ہوئی آنکھوں سے لہولہان کھیتوں کی سمت دیکھ رہا تھا

اور نقاب پوش اپنے گھوڑوں کی پیٹھ پر فصلیں لادے واپس جا رہے تھے۔ ٭٭٭

غزلیں

عبدالحمید

ہوا کی عشوہ گری نے جلا کے خاک کیا
کہ ہم تھے نقشِ کفِ پا اٹھا کے خاک کیا

بنا کے ساری تھی الفاظ مردہ پر اس کی
تو میں نے معنی زندہ دکھا کے خاک کیا

میں بچ رہا تھا کہ بارود سے بدن میں مرے
وہ شعلہ آیا مرے پاس آ کے خاک کیا

وہ یادگار شہیدوں کی تھی کہ لوگوں نے
عجب جنون میں دھومیں مچا کے خاک کیا

وہ اک چراغ کہ جو مانگتے وہ سب ملتا
ہمارے ہاتھ جب آیا جلا کے خاک کیا

اک ایسا نکتہ تو اپنے بیاں میں رکھا جائے
کہ تیر چھوڑیں نہ چھوڑیں کماں میں رکھا جائے

ابھی تو جانے چلے گا یہ سلسلہ کب تک
بچا کے کچھ تو ذرا جسم و جاں میں رکھا جائے

جو بے خبر ہوئے ان کی خبر کو ہم بھی چلیں
نشان اپنا کسی بے نشاں میں رکھا جائے

جو روٹھ جائیں تو بس گفتگو سے دیکھ بھی لیں
کسی طرح سے نگہ کو زباں میں رکھا جائے

اسے پتہ تو چلے زخم کا ہمارے بھی
نہیں کو اس کی کبھی اپنی ہاں میں رکھا جائے

ہمیں پتہ ہے کوئی آئے گا نہ آیا کبھی
چراغ کس کے لئے دل مکاں میں رکھا جائے

اب آنکھ پھوڑ کے خوابوں کا دشت طے کر لیں
کہاں تلک یہ بدن امتحاں میں رکھا جائے

غزلیں

علیم صبا نویدی

میں اس امید سے خاموش دھڑکنوں میں جلا
ملے گا دل کو سکوں، دل کی وسعتوں میں جلا
یہ فاصلہ بھی ملن ساز فاصلہ ہے سمجھ
میں تجھ سے دور، مگر تیری شگفتوں میں جلا
نہ جانے کتنے ہی پکے پھلوں کا خواب لئے
عجیب پیڑ تھا سرسبز موسموں میں جلا
وہ اور ہوں گے جنہیں راستوں میں جلنا تھا
مرا نصیب مگر آخری حدوں میں جلا
دل و نگاہ کے حلقوں میں گھومتا منظر
نہ جانے کتنے ہی نایاب لذتوں میں جلا
اب اس کی چاہ کی تاریخ لکھ رہے ہیں لوگ
تمام عمر جو پژمردہ چاہتوں میں جلا
لہو اچھال کے جسموں کے آس پاس بہت
کہاں کہاں میں صبا، اپنی ہی رگوں میں جلا

مجھ کو میرا ماضی ہی وسعتوں میں لے آیا
اک جمود تھا طاری، حرکتوں میں لے آیا
خامشی کے نظارے تھے نصیب کے آگے
کھینچ کر اکیلا پن قربتوں میں لے آیا
بادلوں کی چلمن سے ایک جھانکتا لمحہ
زندگی کی انجانی لذتوں میں لے آیا
میں خموش سا برسوں ذات کی صدف میں تھا
وقت مجھ کو جلوؤں کی صورتوں میں لے آیا
چاہتوں کا سبزہ بھی اگ نہ پایا تھا، مجھ کو
آرزو کا اک جھونکا دشتوں میں لے آیا

چار نثری نظمیں

شجاعت علی راہی

پرندے

درخت، جنگل، افق، موسم، سمندر
ہر خوبصورت شے پرندوں کی خوشبو، رنگ اور موسیقی سے معمور ہے
اگر رشتوں کا تعین میرے دائرۂ اختیار میں ہوتا تو میں ان سے خون کے تمام رشتے استوار کرتا
مگر جب میں اداسی کی ترنگ میں اترتا ہوں تو کسی گہری سرنگ کے اس پار
مجھے ایک ہی صدا اور صورت کی روشنی دکھائی دیتی ہے
اور اگر میری قوت سماعت اور قوت نظر سراب نہیں ہے
تو یہ صدا و صورت ان پرندوں کی ہے جو پیدا ہونے والے بچوں کے لئے رزق کی تلاش میں موسموں کی ساری
اذیتیں جھیل رہے ہیں

۳۱ دسمبر اور برف باری

تاریکی میں دوڑتے ہوئے سفید کہکشانی گھوڑے
بے جان آسمان کے سینے میں دھڑکتے ہوئے دودھیا ستارے
نیلی جھیل کی سطح پر کھلنے والے روشن کنول
مقدس فضاؤں میں بھیگے ہوئے نرم بازو فرشتے
برسات کے پتنگوں کی سی سبک خرامی سے اترنے والے
کراہتے ہوئے سال کا نومولود سال کے لئے سفید گلاب کا تحفہ

دریافت کا خوف

خون کی شورش مجھے تین سمتوں کا شعور بخشتی ہے
مگر میں لمبائی اور چوڑائی سے آگے دیکھنا ہی نہیں چاہتا
دریافت کی شاہراہیں کھلی پڑی ہیں
مگر کھلی ہوا میں سانس لوں تو مجھے متلی ہونے لگتی ہے

اشارہ

سورج کی یہ پسلی —
جو قدیم ستاروں کی دودھیا ٹھنڈک اور سرخ سورج کی پگھل پگھلنے والی حرارت پر پلتی رہی ہے
سورج کی یہ پسلی —
دریا جس کی تان ہے اور پہاڑ جس کی سرکش چھاتیاں ہیں
اب اپنی بادباتی سانسوں اور طوفانی سرگوشیوں سے اپنے بدلتے وجود کا احساس دلا رہی ہے
کیا تم اس کی ضرورتوں میں بدلتی خواہشوں کو سمجھ رہے ہو؟

غزلیں

شاہد میر

آنکھوں کو ہے پھر آرزو کھوئی ہوئی دنیا ملے
ننھی سی اک گڑیا ملے چھوٹا سا اک بستہ ملے
[illegible] کیا کیجئے سفر کیا شہر گم گشتہ ملے
جب کشتیاں تیار ہوں سوکھا ہوا دریا ملے
دھرتی۔ شجر۔ گل۔ چشم تر۔ آکاش پر سب کی نظر
سب جھولیاں پھیلائے ہیں اب دیکھیں کس کو کیا ملے
جنگل گھنا ہے آج بھی اک کلپنا ہے آج بھی
جو لوگ جرأت مند تھے وہ راستوں سے جا ملے
یہ گرد اپنے آپ میں گھٹ کر رہ نہ جائے کہیں
کوہسار سر نیچا کریں آزاد کو رستہ ملے
کلمات استقبال کیا۔ بے فیض لفظ الوداع
چلنا ہمیں صبح و مسا بستی ملے صحرا ملے
سب کھڑکیاں در کھول کر بے فکر سوتا رات بھر
وہ شخص مالا مال ہے جس کو یہ سرمایہ ملے
بہتر ہیں گھر کی سختیاں مجبوریاں محرومیاں
باہر نہ آؤ دوستو باہر نہ جانے کیا ملے
کیا قہر ہے پھرتا رہے تا عمر فرش سنگ پر
سوغات میں جس طفل کو پھولوں کا گلدستہ ملے
بکھرے ہوئے لمحات کو دے شکل کوئی آخری
بنتا ہے شاہد آشیاں تنکے سے جب تنکا ملے

راشد جمال فاروقی

جہاں دیکھا ترا ہی نقش پا تھا
ہواؤں پر ترا چہرہ بنا تھا
ہمارے کھیت بنجر ہو گئے تھے
در و دیوار پر سبزہ اگا تھا
بہت پرزور چانٹا مار کر پھر
وہ میرے گال کو سہلا رہا تھا
مجھے ہر ہر قدم پر ٹوکتا تھا
مرے اندر کوئی مجھ سے خفا تھا

وہ شفق، گل رنگ عادت کیا ہوئی
تیرے لہجے کی بشاشت کیا ہوئی
آج کیوں ہو مہرباں کیا بات ہے
مجھ سے دیرینہ عداوت کیا ہوئی
پا گئی کیا سب سوالوں کے جواب
وہ مری ہمزاد حیرت کیا ہوئی
دن ڈھلے سونے کو اب کیا ہو گیا
دن چڑھے اٹھنے کی عادت کیا ہوئی

اب گاؤں سے تو کوئی بھی رشتہ نہیں مگر
مٹی کا تھا بلاوا کہ ہم اپنے گھر گئے
سیدھا سا راستہ ہے کوئی موڑ تک نہیں
کچھ لوگ میرے ساتھ تھے جانے کدھر گئے

فریاد آزر

پڑا تھا لکھنا مجھے خود ہی مرثیہ میرا
کہ میرے بعد بھلا اور کون تھا میرا
عجیب طور کی مجھ کو سزا سنائی گئی
بدن کے نیزہ پہ سر رکھ دیا گیا میرا
یہی کہ سانس کبھی لینے نہ دے گی اب مجھکو
زیادہ اور بگاڑے گی کیا ہوا میرا
اٹھانے میں نے قدم جب کبھی آسماں کی طرف
زمیں نے روک لیا آ کے راستہ میرا
مرے سفر کو تو صدیاں گزر گئیں لیکن
فلک پہ اب بھی ہے قائم نشان پا میرا
بس ایک بار ملا تھا مجھے کہیں آزر
بنا گیا وہ مجھی کو مجسمہ میرا

بس اس لئے سفر میں رہا میں تمام عمر
منزل سے پرکشش مجھے جادہ ہی کچھ لگا
لمحہ یہ لمحہ اس کو اترنا پڑا یہاں
وہ گھوڑ سوار ہم کو پیادہ ہی کچھ لگا
وہ عقلیت پسند ہو گا مگر کیا کروں
وہ بے وقوف مجھ سے زیادہ ہی کچھ لگا
آزر انھیں بنا کے بڑی کشمکش میں تھا
کل دیویوں کا اور ارادہ ہی کچھ لگا

سراغ بھی نہ ملے دشت میں صدا کے مجھے
یہ کون چھپ گیا ہر سمت سے بلا کے مجھے
میں اس کی باتوں میں غم اپنا بھول تو جاتا
وہ شخص رونے لگا خود ہنسا ہنسا کے مجھے
اسے یقین کہ میں جان دے نہ پاؤں گا
مجھے یہ خوف کہ روئے گا آزما کے مجھے
ہوا نے بیچ میں دیوار کھینچ دی ورنہ
نقوش ملنے لگے تھے تری صدا کے مجھے

شمس الرحمٰن فاروقی

مے کدہ گر چشمِ مستِ ناز سے پاوے شکست موئے شیشہ دیدۂ ساغر کی مژگانی کرے

وزن: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
بحر: رمل مثمن محذوف

اس شعر کے شارحین کو دو گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک کی الفاظ "موئے شیشہ" کا دیدۂ ساغر کی مژگانی کرنا، یہ ظاہر کرتا ہے کہ دیدۂ ساغر کو حیرانی ہے۔ دوسرے کا خیال یہ ہے کہ دیدۂ ساغر کی حیرانی نہیں، بلکہ ساغر کا شرمندہ ہو کر نظریں جھکا لینا مراد ہے۔ بے خود موہانی نے صحیح لکھا ہے کہ شعر میں حیرانی کا کوئی ذکر نہیں۔ لہٰذا یہی مفہوم درست ہے کہ شرمندگی کے باعث ساغر کی آنکھ جھک جاتی ہے۔ پہلے مصرعے کی تفسیر میں ایک خفیف سا اختلاف بعض شارحین کے درمیان ہے۔ بعض نے "شکست پانا" سے مراد "ہار جانا" لیا ہے اور بعض نے "ٹوٹ جانا"۔ ظاہر ہے کہ "ہار جانا" ہی صحیح ہے کیوں کہ "ٹوٹ جانا" کے لیے "شکست ہونا" یا "شکستہ ہونا" بولتے ہیں، نہ کہ "شکست پانا"۔ لیکن یہ بھی ہے کہ غالب نے "شکست" کے معنی "ٹوٹنا" سے بھی فائدہ اٹھایا ہے، کیوں کہ اس کے بغیر "موئے شیشہ" کا جواز نہ پیدا ہوتا۔ میر اور غالب دونوں میں یہ صفت ہے کہ وہ الفاظ کے لغوی معنی پر استعارہ تعمیر کرتے ہیں اور اس طرح رعایت معنوی کے نئے نئے رنگ دکھاتے ہیں۔ یہ سب تو ہوا۔ اتنا یہ بھی کہ شعر معمولی ہے، کیوں کہ مضمون میں کوئی باریکی یا ندرت نہیں۔ بقول طباطبائی "اس قدر تصنع اور مضمون کچھ نہیں۔" لیکن متداول شرحیں بعض مقامات پر تشنہ معلوم ہوتی ہیں۔ صرف علامہ سہا مجددی نے ایک نکتہ نکالا ہے کہ مصرع ثانی کو مصرع اولیٰ کا نتیجہ نہیں، بلکہ اس کی شرط سمجھنا چاہیے۔ یعنی موئے شیشہ اس وقت دیدۂ ساغر کے لیے مژگاں کا کام کرے گا جب مے کدے کو چشم مست ناز سے شکست ہوگی۔ بالفاظ سہا "پس یہ تکمیل دیدۂ ساغر اس وقت ہو سکتی ہے کہ چشم معشوق سے مے کدے کو شکست ہو، کیوں کہ شیشے میں بغیر ٹوٹے بال نہیں پڑتا۔" سہا کی اس شرح کی روشنی میں یہ شعر معنی آفرینی کا عمدہ نمونہ ٹھہرتا ہے لیکن ایک آدھ باتیں ابھی اور ہیں۔ ساغر کو آنکھ سے تشبیہ دی ہے، لیکن ایسی آنکھ جو ننگی ہے، کیوں کہ اس پر مژگاں کا سایہ نہیں۔ وہ آنکھ جو ننگی ہے، وہ شرم سے منہ نہیں چھپا سکتی، کیوں کہ مژگاں ہی آنکھوں کو ڈھانپنے کا کام کرتی ہے۔ لہٰذا جب مے کدے کو چشم مست ناز سے شکست نصیب ہوئی تو ساغر کو شرمندگی ہوئی، شرمندگی کی بنا پر پلکیں جھکائی جاتی ہیں، لیکن یہاں تو پلکیں ہیں ہی نہیں۔ اب ساغر اپنی شرم کو کس طرح چھپائے؟ لہٰذا مے کدے کی شکست کے ساتھ ساتھ ساغر بھی شکست ہو جاتا ہے (ٹوٹ جاتا ہے) اب جو اس میں بال پڑا (موئے شیشہ) تو اس نے دیدۂ ساغر کو چھپانے کے لیے مژگاں کا کام لیا۔ یعنی ذہنی کیفیت (شرم) طبعی حالت پر اثر انداز ہوئی۔ (ایسا اکثر ہوتا ہے کہ ذہنی کیفیت کا نتیجہ جسمانی عارضے یا طبعی تبدیلی کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔)

اس معنی کی رو سے شعر میں نازک خیالی کا پہلو تو آگیا لیکن کوئی خاص خوبی اب بھی نہیں پیدا ہوئی۔ کیوں کہ ساغر کو آنکھ سے تشبیہ دینا خود ہی کوئی بہت بدیع یا مناسب بات نہیں، اس پر مستزاد یہ کہ شیشے میں پڑے ہوئے ایک یا چند بال کو مژگاں فرض کرنا نہ صوری اعتبار سے مناسب ہے اور نہ معنوی اعتبار سے، خاص کر اس بنا پر کہ ساغر کو اس کے کھلے ہوئے منہ کے باعث اور اس کے اندر سرخ شراب ہونے کے باعث [illegible] آنکھ سے تشبیہ

دے سکتے ہیں لیکن مسافر کے منہ پر یا منہ کے اوپر تو بال پڑتا نہیں، بال تو مسافر کے بدن میں پڑتا ہے، جب کہ مژگاں کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ آنکھ کے اوپر سایہ کئے ہوئے ہوں یا سایہ کر سکتی ہوں۔ لہذا تشبیہ بہت کم زور ہے۔

لیکن ابھی ایک پہلو اور بھی ہے۔ مصرع اولیٰ میں "گر" پر غور کیجئے۔ ظاہر ہے کہ یہ حرف شرط ہے۔ یعنی اس کے ذریعہ ہم یہ ظاہر کرتے ہیں کہ اس کے بعد جو بیان ہے وہ واقعہ نہیں ہے، بلکہ واقعے کے امکان کا پتہ دیتا ہے، اور اس امکان کے عمل میں آنے کے بعد اس کے نتیجے کے بیان کا بھی تقاضا کرتا ہے۔ مثلاً "اگر بارش ہوئی تو ہم بھیگ جائیں گے"۔ لہذا مصرع اولیٰ یہ نہیں کہہ رہا ہے کہ دے کہ دے کو چشم مست ناز سے لازماً ہی شکست ہوگی۔ مصرع تو یہ کہہ رہا ہے کہ اگر ایسا ہو جائے۔ لہذا اس کے معنی یہ ہوئے کہ متکلم کو اس بات پر مکمل یقین نہیں کہ دے کو چشم مست ناز سے شکست ہوگی ہی۔ مطلب یہ ہوا کہ چشم مست ناز ہزار قتنہ پرور سہی لیکن وہ اتنی طاقت ور نہیں کہ دے کو لازماً شکست دے ہی دے۔ ہاں اگر وہ شکست دے دے تو موئے شیشہ دیدۂ ساغر کے لئے مژگاں کا کام کرے گا، یعنی جس طرح مژگاں آنکھوں کی حفاظت کرتی ہے، اسی طرح موئے شیشہ دیدۂ ساغر کے لئے حفاظتی ڈھال بن جائے گا۔ اگر سوال ہو کہ شیشے میں بال پڑ جانا شیشے کی حفاظت کا موجب کیوں کر ہو سکتا ہے؟ تو جواب یہ ہے کہ جس چیز میں بال پڑتا ہے، وہ ٹکڑے ٹکڑے نہیں ہوتی، صرف چٹک جاتی ہے، اور بال پڑ جانے کے بعد اس کے ٹوٹنے کا امکان کم ہو جاتا ہے۔

موئے شیشہ کے مضمون میں اس قدر موشگافیوں کے بعد بھی طباطبائی کی بات بڑی حد تک صحیح رہتی ہے کہ اس قدر تصنع اور مضمون کچھ نہیں معلوم ہوا کہ جب تک مناسبتیں برمحل اور ربط دار نہ ہوں، بات بنتی نہیں ہے۔ ▲▲

کتابیں

ڈاکٹر اعجاز حسین : حیات اور کارنامے •

سید علی حیدر • چالیس روپے ۔

مرحوم ڈاکٹر سید اعجاز حسین ترقی پسند تحریک کے رہبروں میں نمایاں حیثیت کے مالک تھے ۔ وہ خود بھی اعلیٰ درجے کے نقاد اور مفکر تھے اور انھوں نے اپنے شاگردوں مثلاً احتشام حسین، وقار عظیم، گیان چند اور مجتبیٰ حسین کے ذریعہ اردو تنقید اور تحقیق کو نئی راہوں سے آشنا کیا۔ ڈاکٹر صاحب مرحوم کے بارے میں کسی تفصیلی کتاب کی کمی شدت سے محسوس ہوتی تھی ۔ اب ان کے ایک نسبتہً کم کہنہ مشق شاگرد ڈاکٹر سید علی حیدر نے اس کمی کو پورا کرنے کی کوشش کی ہے۔

در اصل ان کی یہ کتاب ڈی فل . کی ڈگری کے لیے تحقیقی مقالے کے طور پر تالیف کی گئی تھی ۔ لہٰذا اس میں اس قسم کے تحقیقی مقالوں کی اکثر کمزوریاں نظر آتی ہیں ۔ کچھ باتیں دہرائی گئی ہیں ۔ کہیں کہیں غلط یا مشکوک باتیں بھی ہیں ۔ مثلاً :

ڈاکٹر اعجاز حسین کی کتاب "اردو ادب آزادی کے بعد" (۱۹۶۶ء) پر اظہار خیال کرتے ہوئے علی حیدر صاحب فرماتے ہیں کہ "انھوں نے ناول نگاروں میں عصمت چغتائی کا نام بھی شامل کیا ہے جب کہ آزادی کے بعد سے اس وقت تک عصمت نے کوئی ناول نہیں لکھا تھا ۔" ص ۲۴۳

انھیں علم نہیں کہ عصمت چغتائی کے ناول "ضدی" اور "ٹیڑھی لکیر" بالترتیب ۱۹۴۱ء اور ۱۹۴۴ء میں شائع ہو چکے تھے ۔

علی حیدر صاحب کے خیال میں مہدی افادی، عبدالرحمٰن بجنوری، فراق گورکھپوری، اثر لکھنوی، رشید احمد صدیقی اور نیاز فتح پوری کی تنقید "نہ تو سماجی رشتوں کی اہمیت کو دیکھتی ہے، نہ سائنسی نقطۂ نظر کو، بلکہ اس میں فلسفۂ حیات کو بھی دخل نہیں ہوتا ۔" ص ۲۴۳ ۔

اسی ما حصل کی روشنی میں یہی کہنا پڑتا ہے کہ فاضل مصنف نے مہدی یا عبدالرحمٰن بجنوری کی تحریروں سے براہ راست واقفیت نہیں حاصل کی ورنہ عبدالرحمٰن بجنوری کو پڑھ لیتے تو بھی انھیں احساس ہو جاتا کہ تاثراتی تنقید اور عبدالرحمٰن بجنوری میں کوئی چیز مشترک نہیں ۔

ص ۱۳۰ پر علی حیدر صاحب فرماتے ہیں کہ "ڈاکٹر اعجاز حسین اپنے دور کے ایسے انشا پرداز ہیں جنھیں کسی سہارے کی ضرورت نہیں ہے" اگر اس جملے کا مطلب یہ ہے کہ اعجاز صاحب ادب کے نقاد یا مورخ نہیں تھے بلکہ صرف انشا پرداز تھے تو یہ اعجاز صاحب کے ساتھ زیادتی ہے ۔

ان تمام باتوں کے باوجود ۲۴۴ صفحات پر مشتمل یہ کتاب سید اعجاز حسین کی زندگی، ان کی شخصیت اور ان کی تحریروں کے بارے میں خاصی معلومات فراہم کرتی ہے ۔

کتابت، طباعت اور گٹ اپ بے حد معمولی ہے ۔

——— سید ارشاد حیدر

قیدِ حیات و بندِ غم • شکیل شمسی • نسیم بک ڈپو، لکھنؤ •

قیمت درج نہیں ہے ۔

جناب شکیل احمد شمسی شمالی ہند کے مشہور اطبا میں شمار کئے جاتے ہیں ۔ ان کا مجموعہ دیکھ کر حسرت آمیز تعجب کا احساس ہوا ۔ کلام کی پختگی اور موضوعات کا تنوع قابلِ داد ہے :

تھکا رکھا ہے میر کارواں کو بُعدِ منزل میں
ہمیں یہ فکر منزل بھی اگر آئی تو کیا ہوگا

اے سجدۂ مستی ہوش ذرا کو منزلِ جاناں دور نہیں
ہر بام حریم دوست نہیں ہر اوج فرازِ طور نہیں

بجھا دوں کس طرح تیرے تصور کے چراغوں کو
خدا جانے کہاں، کب زندگی کی شام ہو جائے

آخری شعر نے غالباً بشیر بدر کو متاثر کیا ہے

کتابت، طباعت اور گٹ اپ اچھا ہے۔

—— سید ارشاد حیدر

زمزمے • حبیب آروی • سہیل پبلیکشنز گیا • دس روپے

"زمزمے" ستر غزلوں پر مشتمل حبیب آروی کا تیسرا مجموعہ ہے۔ یہ بہار اردو اکاڈمی کے مالی اشتراک سے شائع ہوا ہے۔ جناب حبیب آروی گیا کے بزرگ شاعر ہیں۔ ان کی غزلوں میں خاص کلاسیکی اور روایتی انداز جلوہ گر ہے:

تشنگی ایک حقیقت ہے بہرحال مگر
کون تپتے ہوئے صحراؤں سے پانی مانگے

کتنی عجیب تھی شب فرقت کی تیرگی
پھیلی کچھ اس طرح کہ سحر تک پہنچ گئی

کتابت، طباعت اور گٹ اپ معمولی ہے۔

—— سید ارشاد حیدر

موج تسنیم • علامہ تسنیم تہامی فاروقی بھوپالی • مرتب: نشاط فاروقی • نشاط پبلیکیشنز بھوپال • پندرہ روپیے

علامہ تسنیم تہامی فاروقی بھوپالی مرحوم کا مجموعۂ کلام ان کے انتقال کے بعد شائع ہوا ہے۔ علامہ کے صاحبزادے نشاط فاروقی نے اسے مرتب کیا ہے۔ اس میں غزلیں اور نظمیں شامل ہیں۔ مجموعے کے تقریباً پچاس صفحات میں بیتی پچیس لوگوں نے علامہ کی حیات اور شاعری کا اپنے اپنے طور پر جائزہ لیا ہے۔ کلام کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ علامہ کو روایتی اور جدید دونوں موضوعات سے دل چسپی تھی۔ ان کے عشقیہ کلام میں بڑی سرمستی اور سپردگی ہے:

کیا بجلیاں بھری تھیں ظالم تری نظر میں
جو آگ سی لگا دی میرے دل و جگر میں

کتابت، طباعت اور گٹ اپ معمولی ہے۔

—— سید ارشاد حیدر

پچھلے پہر کا خواب • راج کھیتی • ستور پرکاشن نئی دہلی • بتیس روپے۔

وقت کا سورج • ساحر شیوی • موڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی • پچیس روپے۔

وہ لوگ قابل تعریف ہیں جو ان ممالک میں ہیں، وہ شعر و سخن سے دل چسپی رکھتے ہیں جہاں اردو داں طبقہ یا تو نہیں ہے یا برائے نام ہے۔

• راج کھیتی لندن میں مقیم ہیں اور وہاں انگریزی کے استاد ہیں، اس کے باوجود انھیں اردو شاعری سے دل چسپی ہے۔ "پچھلے پہر کا خواب" ۱۱۲ صفحات پر مشتمل ان کی غزلوں کا دوسرا مجموعہ ہے۔ اس مجموعے میں ندا فاضلی، کمار پاشی، محمود سعیدی اور راج نارائن راز نے راج کھیتی اور ان کی شاعری کے بارے میں اپنے اپنے طور پر اظہار خیال کیا ہے۔

• ساحر شیوی نیروبی (کینیا) میں اپنے کاروبار کے سلسلے میں بے حد مصروف رہتے ہیں۔ پھر بھی شعر کہنے کے لئے وقت نکال لیتے ہیں۔ "وقت کا سورج" ان کا دوسرا مجموعہ ہے جس میں غزلیں، نظمیں، قطعات اور رباعیات شامل ہیں۔

ہمیں امید ہے کہ راج کھیتی اور ساحر شیوی شعر و شاعری کا یہ سلسلہ آئندہ بھی جاری رکھیں گے۔

دونوں ہی مجموعوں کی کتابت، طباعت اور گٹ اپ اچھے ہیں۔

—— سید ارشاد حیدر

صدائے نیم شب • خالد بشیر • نزہت پبلی کیشن، سری نگر کشمیر • پچیس روپے۔

"صدائے نیم شب" خالد بشیر کا مجموعۂ کلام ہے۔ حامدی کاشمیری نے پیش لفظ میں اردو کی تاریخ سے متعلق لکھی گئی کتابوں خاص کر رام بابو سکسینہ اور اعجاز حسین کی کتابوں میں کشمیر کے شعرا کو نظر انداز کر دینے کا شکوہ کیا ہے۔ خالد بشیر کشمیر کے نوجوان شاعر ہیں۔ ان کے اس مجموعے میں ۹۴ غزلیں اور گیارہ نظمیں شامل ہیں۔ ان کی غزلوں میں مختلف شعرا خاص کر ناصر کاظمی کا اثر نمایاں ہے۔ خالد بشیر اگر اپنے آپ کو ناصر کاظمی کے اثر سے آزاد کرا سکے تو وہ اپنی [illegible]

نکال سکے تو بہتر شاعری کر سکتے ہیں۔ کتابت، طباعت اور گٹ اپ معمولی ہے۔

—— سید ارشاد حیدر

برگ درخشاں • ارشد نظر • ایچ آرٹس مالیگاؤں • پندرہ روپیے۔

"برگ درخشاں" ۹۰ صفحات پر مشتمل ارشد نظر کا مجموعۂ کلام ہے۔ یہ مہاراشٹر اردو اکادمی کے مالی اشتراک سے شائع ہوا ہے۔ اس مجموعے میں کم و بیش ۶۰ غزلیں شامل ہیں۔ ارشد نظر مالیگاؤں کے نوجوان شاعر ہیں۔ ان کی شاعری کسی امکان کا پتہ دیتی ہے لیکن اسے ابھی اور تپنا اور جلنا ہے۔

کتابت، طباعت اور گٹ اپ گوارا ہے۔

—— سید ارشاد حیدر

عکس در عکس • خالد رحیم • بخشی بازار کٹک • بیس روپیے۔

"عکس در عکس" خالد رحیم کی غزلوں کا پہلا مجموعہ ہے۔ اس میں کچھ آزاد غزلیں بھی شامل ہیں۔ خالد رحیم کی غزلوں میں کہیں کہیں معاصر شعراء کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ جدید شعراء نے جن الفاظ کا استعمال کثرت سے کیا ہے خالد رحیم نے بھی ان ہی الفاظ کو برتا ہے لیکن تخلیقی تہ داری کے ساتھ نہیں۔

کتابت، طباعت اور گٹ اپ اچھا ہے۔

—— سید ارشاد حیدر

سر وقت • ڈاکٹر شفاعت فہیم امروہوی • بزم حیات امروہہ • پچیس روپیے۔

"سر وقت" کم و بیش پچاس غزلوں پر مشتمل شفاعت فہیم امروہوی کا مجموعہ ہے۔ رئیس امروہوی نے اس مجموعہ کا پیش لفظ لکھا ہے۔ اس کتاب میں شامل غزلوں میں نئی اور پرانی غزلوں کا ملا جلا رنگ ہے۔ مستقبل میں شفاعت فہیم امروہوی سے بہتر شاعری کی توقع کی جا سکتی ہے۔

کتابت، طباعت اور گٹ اپ گوارا ہے۔ —— سید ارشاد حیدر

جاگتی دہلیز • مظہر محی الدین • جناب پبلیکیشنز گلبرگہ • بارہ روپیے۔

"جاگتی دہلیز" مظہر محی الدین کا مجموعۂ کلام ہے۔ یہ سلیمان اطہر جاوید کے پیش لفظ کے ساتھ شائع ہوا ہے۔ اس مجموعے میں غزلوں کے ساتھ نظمیں بھی شامل ہیں۔ ان کی شاعری میں مختلف جدید شعراء کا ملا جلا رنگ خاصا نمایاں ہے۔

کتابت، طباعت اور گٹ اپ اچھا ہے۔

—— سید ارشاد حیدر

شعاع اول • مہر رودولوی • نقش کوہن پبلیکیشنز بمبئی • پندرہ روپیے۔

"شعاع اول" مہر رودولوی کا مجموعۂ کلام ہے۔ اس میں غزلوں کے علاوہ کچھ منقبتیں، نعتیں اور قطعات بھی شامل ہیں۔ اکثر اشعار روایتی اور معمولی ہیں۔

کتابت، طباعت اور گٹ اپ معمولی ہے۔

—— سید ارشاد حیدر

کہتی ہے خلق خدا

شب خون شمارہ ۱۳۵ میں جناب گوپی چند نارنگ کا مضمون "اسلوبیات میر کے چند مباحث" دیکھ کر خوشی ہوئی کہ طویل انتظار کے بعد آپ نے میر پر ایک مفصل مضمون تو شائع کیا۔ اس سے پہلے "میر کے عروضی تصرفات" میں میر کے فن کے ایک محدود و مخصوص پہلو کا جائزہ لیا گیا تھا۔ خواہش تھی اور ہے کہ جناب شمس الرحمٰن فاروقی میر پر بالخصوص ان کی زبان کے حوالے سے کوئی تفصیلی مضمون شب خون کے لئے لکھیں کیونکہ میر کی زبان کے سلسلے میں جو غلط فہمیاں یا گمراہیاں خود ان کے زمانے سے رائج ہوئیں وہ آج تک برقرار اور میر کی تفہیم میں خلل انداز ہیں۔ "غالب اور میر کے مطالعہ کے چند پہلو" (ماہنامہ آجکل) میں فاروقی صاحب نے میر کی زبان کے بارے میں کچھ فکر انگیز اشارے کئے ہیں ان پر تفصیلی بحث کی ضرورت ہے۔

نارنگ صاحب کا مضمون سر وصیت کی بنیادی طور پر تاثراتی ہے۔ صاحب مضمون نے "بنیادی اسلوبیاتی امتیازات" کے ذیل کے عنوان کے تحت میر اور غالب کی دو ہم طرح غزلوں کا موازنہ کیا ہے۔ لیکن نارنگ صاحب نے تجزیے کی زحمت گوارا نہیں کی اور یہ رویہ اختیار کیا: "سارے شعر میں صرف ایک اسم ہے 'دل ستم زدہ' اور شعر کا پورا معنیاتی نظام اس ایک اسم کے گرد گھومتا ہے۔ اس سے معنی کی ترسیل اور کیفیت پیدا کرنے میں جو مدد ملتی ہے اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔"

بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی۔ دونوں غزلوں کے تجزیے کے نتیجے میں جو "پہلا خط امتیاز" کھینچا گیا ہے وہ خلاف حقیقت ہے۔ نارنگ صاحب لکھتے ہیں: "یہ پہلا خط امتیاز ہے جو میر اور غالب کے بیچ کھینچا جا سکتا ہے۔ یعنی میر کی زبان میں اسما یا اسمائے صفت کی بھرمار نہیں۔" اگر یہ بات محض متعلقہ غزل کے لئے کہی گئی ہوتی تو مان بھی لی جاتی لیکن اس دعوے کے بعد کہ "دونوں غزلیں اپنے اپنے اسلوب کی نمائندہ ہیں" کئی سوال جواب طلب ہو جاتے ہیں۔ مثلاً:

(۱) اسما و اسمائے صفت کی بھرمار سے کیا مراد ہے؟ کس حد کے بعد ان کی موجودگی بھرمار میں شمار ہوگی؟

(۲) اسما و اسمائے صفت کی بھرمار خوبی ہے یا عیب؟ کس طرح؟

(۳) اگر اسما و اسمائے صفت کی بھرمار اپنے آپ خود خوبی ہے یا عیب تو خط امتیاز کی وقعت کیا ہے؟

(۴) اسما و اسمائے صفت کے لحاظ سے میر کے اسلوب کی بابت نارنگ صاحب کے بیان کی روشنی میں مندرجہ ذیل اشعار پر غور کیجئے:

ملکوں ملکوں شہروں شہروں قریہ و قصبہ و دیہہ و دیار
شعر و بیت و غزل پر اپنی ہنگامہ ہے گھر گھر آج

دکھن اتر پورب پچھم ہنگامہ ہے سب جاگہ
اودھم میرے حرف و سخن نے چاروں اور مچایا ہے

دور تک رسوا ہوا ہوں شہروں شہروں ملک ملک
میرے شعر و شاعری کا تذکرہ گھر گھر ہے اب

شعر ہمارے عالم کے ہر چار طرف کیا دوڑے ہیں
کس وادی آبادی میں یہ حرف و سخن مشہور نہیں

عشق کیا سو باتیں بنائیں یعنی شعر شعار ہوا
بیتیں جو وے مشہور ہوئیں تو شہروں شہروں رسوا تھے

(الف) کیا محولہ بالا سبھی اشعار میر کے اسلوب کے نمائندہ نہیں؟

(ب) کیا کسی شاعر کے متعدد یا باہم متغائر اسالیب ہوا کرتے ہیں؟

(i) اگر ہاں تو کسی ایک اسلوب کی نشان دہی سے فائدہ؟

(ii) اگر نہیں تو محولہ اشعار میں اسما و اسمائے صفت کی مختلف صورت حال کا کیا جواز ہے؟

(iii) اگر یہ دونوں باتیں غلط ہیں اور اسلوب کسی شاعر کے اشعار کی اکثریت پر مبنی ہوتا ہے تو کسی ایک غزل سے نتائج اخذ کرنا کیوں کر مناسب ہے؟

(ج) اگر اسما و اسمائے صفت کی قلت میر کا مکمل اسلوب نہیں بلکہ ان کے اسلوب کا محض ایک پہلو ہے تو کیا یہ اسلوب مسلسل پہلو بدلتا رہتا ہے اور وہ بھی اس حد تک کہ جس پہلو سے اسلوب کی پہچان ہو رہی ہے وہی متغیر ہو جائے۔

نارنگ صاحب اعلیٰ درجے کے نقاد اور ذمہ دار استاد ہیں، پھر بھی وہ مبہم اد

نیسی باتیں شروع کر دیتے ہیں تو افسوس ہوتا ہے۔ مثلاً :

"میر کی زبان کا سب سے بھرپور تجزیہ وحید الدین سلیم نے کیا ہے۔ یہ تجزیہ گوہر کی حد تک جامع ہی نہیں مانع بھی ہے۔" (تجزیہ مانع کس طرح ہے ؟)

(۲) زبان کے سلسلے میں دھرتی سے ان (میر) کا رشتہ کہیں نہیں ٹوٹتا۔"

(کہیں ؟)

(۳) لیکن کیا وجہ ہے کہ میر کی زبان پرانی معلوم ہوتے ہوئے بھی پرانی معلوم نہیں ہوتی..... لیکن کیا وجہ ہے کہ لسانی طور بھی میر کی زبان پرانی ہونے کے باوجود پرانی معلوم نہیں ہوتی۔ یہ زبان آج بھی تازہ ہے گرم ٹپکتے ہوئے خون کی طرح یا پکے سونے کی طرح یا پھول کی پتی پر لرزتی ہوئی اوس کی بوند کی طرح . . یہ آج کی زبان معلوم ہوتی ہے . . . وقت کا سیل اسے چھو نہیں سکتا یہ زبان آج بھی تازہ ہے اور آئندہ بھی تازہ رہے گی :

(۴) "میر کے اشعار میں باتوں کا انداز پایا جاتا ہے۔ میر لکھنے سے زیادہ کہنے کے قائل ہیں۔"

آخرالذکر دعوے کی تائید میں انھوں نے میر کے تین اشعار درج کیے ہیں جن میں لفظ "باتیں" آیا ہے لیکن ستم ظریفی یہ ہوئی کہ تینوں ہی اشعار میں بالترتیب "پڑھتے"، "پڑھ پڑھ" اور "پڑھتے" بھی موجود ہے۔ یہ بات اور ہے کہ نارنگ صاحب پڑھنے کو محض سنانے کے مفہوم میں لے کر مطمئن ہو گئے۔ میر کا ایک معمولی طالب علم بھی جانتا ہے کہ میر مرا جانا باتوں پہ لکھنے پڑھنے سے کس قدر متنفر تھے۔ دہلی سے لکھنؤ جاتے ہوئے ہم سفر کے ساتھ ان کی بات اور مرزا مظہر کی شفقت کے ساتھ گزری واردات اگر اس کے ثبوت میں کافی نہ ہوں تب بھی یہ یاد رکھنی چاہیے کہ شاعری بالخصوص بڑے شاعروں کا کلام سننے کی نہیں بلکہ پڑھنے کی چیز ہوا کرتی ہے ورنہ اس کے ساتھ پورا انصاف نہیں ہو سکتا اور شاعر کو یہی شکوہ رہے گا

سرسری کچھ سن لیا پھر واہ واہ کر اٹھ گئے

شعر یہ کم فہم سمجھے ہیں خیال بنگ ہے

پھر یہ بھی ضروری نہیں کہ جس تحریر میں "باتوں کا انداز" پایا جائے وہ ORAL روایت یا لکھنے سے زیادہ کہنے کی چیز بھی ہو۔ غالب کے خطوط سے اچھی اس کی مثال کیا ہوگی جو اگر شعار سے روداد یا بیان کی سطح پر مفہوم اخذ کرنے کی یہ مذاق گوارا ہوتی تو کہا جا سکتا تھا کہ میر نے خود کہا ہے۔

" مرا حرف رشک کتاب ہے مری بات لکھنے کا باب ہے"

میں تو بس یہی عرض کر سکتا ہوں کہ اگر چھاپہ خانہ سے پہلے شاعری صرف کہنے سننے کی چیز رہی ہوتی تو ان شعری صنعتوں کا وجود نہ ہوتا جو بنیادی طور پر صوتی نہیں بلکہ بصری ہیں مثلاً تصحیف عاطلہ، فوق النقاط، رقطا، خیفا، تراقی، جامع الحروف، قطع الحروف، توشیح منفصل الحروف، مشجّر وغیرہ۔ چھاپہ خانہ رہا ہو یا نہ رہا ہو خطاطی کا فن اور لکھنے کا چلن میر کے عہد میں خوب تھا۔ رہی شعر سننے کی نام نہاد ORAL روایت تو وہ مشاعروں کی شکل میں آج بھی زندہ ہے۔

نارنگ صاحب نے "داخلی ساختوں کا شعری تفاعل" کے ذیلی عنوان کے تحت 'میر کا کوئی شعر کہیں سے لیجیے' کہتے ہوئے ایک مشہور شعر "کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات" الخ لکھ کر اس کا تجزیہ شروع کر دیا اور اس میں شک نہیں کہ خوب کیا ہے لیکن گڑبڑ بس وہی ہو گئی جہاں انھوں نے تفہیم سے کام لیا ہے "اگرچہ شعر کا مضمون انتہائی پیش پا افتادہ ہے یعنی زندگی بے ثبات یا ناپائدار ہے، لیکن میر نے اسے تمثیلی پیرایہ دے کر انوکھی کیفیت سے سرشار کر دیا ہے۔"

بات یہ ہے کہ غزل کی شاعری میں اشعار کو مضامین کے حوالے سے دیکھنے کی عادت اتنی پختہ ہو چکی ہے کہ اسے چھوڑنے کے لیے بڑا حوصلہ درکار ہے۔ اس عادت کا نقصان یہ ہے کہ اکثر کئی لطیف معنی نظر سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ اسی شعر کو لیجیے۔

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات

یہ سن کر کلی نے تبسم کیا

اگر اس شعر میں وہی خوبیاں ہیں جو نارنگ صاحب نے بیان کی ہیں تو وہ سب کی سب اس شعر میں بھی برقرار رہنی چاہئیں۔

میں پوچھا کہ کتنا ہے گل کا ثبات

یہ سن کر کلی نے تبسم کیا

تسلیم کہ نارنگ صاحب نے یہ کہیں نہیں کہا کہ انھوں نے شعر کی جملہ خوبیاں بیان کر دی ہیں۔ لیکن جتنی بھی خوبیاں بیان کی ہیں وہ بہت ہیں اور اتنی بہت سی خوبیوں کے باوجود شعر (جو بگاڑ کر لکھا گیا) خراب کیوں ہو گیا ؟

بیشتر نقادوں کے پاس ایسی باتوں کا بہت سیدھا سادا جواب تیار رہتا ہے کہ

آپ نے شعر کے صوتی نظام اور آہنگ کو چوپٹ کر دیا اس لئے شعر خراب ہو گیا۔ اب اگر یہ کہا جائے (جناب آپ نے اپنے تجزیہ میں صوتی نظام اور آہنگ کی تو کوئی بات نہیں کی) تو جواب ہوگا کہ یہ اتنی سامنے کی بات ہے کہ اس کی وضاحت کی ضرورت ہی نہیں تھی۔

لیکن کیا یہ درست ہے؟ بگاڑے ہوئے شعر میں محض "کہا میں نے" کی جگہ "میں پوچھا" کہہ کر دکھا دیا گیا ہے۔ نارنگ صاحب نے شعر کی تمام تر تفہیم میں "کہا میں نے" کو "میں نے پوچھا" کے ہی مفہوم میں لیا ہے۔ اور یہیں سے ساری گڑبڑ شروع ہو گئی۔

اب دیکھئے لفظ "پوچھا" معنوی سطح پر کیا گڑبڑ کر رہا ہے۔ معترض سوال کر سکتا ہے کہ کلی جیسی نابالغ اور ان پڑھ ہستی سے، جس نے صحن چمن میں ابھی آنکھیں بھی نہیں کھولی ہیں، ایسا فلسفیانہ سوال (زندگی کی بے ثباتی یا ناپائداری وغیرہ) پوچھنے کا روایتی، شاعرانہ یا عقلی جواز کیا ہے؟ درست کہ شاعرانہ رویے عام لوگوں سے الگ ہوتے ہیں لیکن یکسر من مانے نہیں ہو سکتے۔ مثلاً کبوتر، باد صبا یا چاند کی معرفت محبوب تک رسائی کی کوشش ایک شاعرانہ رویہ ہے کیونکہ یہ سبھی چیزیں کسی نہ کسی انداز میں رابطہ کا ذریعہ بن سکتی ہیں لیکن شاعر عام حالات میں اپنے مکان کی دیوار، صحن میں لگے درخت یا سورج (جو چاند سے متعدد مماثلتیں رکھتا ہے) سے یہ کام نہیں لے سکتا۔ وجہ صاف ہے۔ اول الذکر دونوں چیزیں نقل و حرکت سے معذور ہیں جب کہ سورج کی گرمی قہر سامانی اس مقصد لطیف کی سپردگی میں مانع ہے۔ یعنی "گماں مبر کہ جنوں را حساب و میزان نیست"۔

وضاحت کے لئے میر کا ہی ایک دوسرا شعر پیش ہے جس کی فنی تکنیک زیر بحث شعر سے بہت ملتی جلتی ہے۔

آوارگان عشق کا پوچھا جو میں نشاں
مشت غبار لے کے صبا نے اڑا دیا

یہاں سوال کا جواز موجود ہے۔ صبا زمین پر دور دور کی سیر کرتی ہے، شاید اسے آوارگان عشق کا کچھ نشان ملا ہو۔ اسی طرح اگر زندگی کی بے ثباتی یا کم فرصتی وغیرہ سے متعلق کوئی سوال گل سے پوچھا گیا ہوتا تو قابل اعتراض نہ تھا کیونکہ گل ایک مانا ہوا سائے چمن ہی نہیں سراپا چشم بھی ہے اور میر نے اس سے کچھ ایسا ہی سوال پوچھا بھی ہے۔

فرصت سا اس چمن کی کلی رو کے میں جو پوچھا   چشمک کی ایک گل نے میری طرف کو ہنس کر

پس معلوم ہوا کہ زیر بحث شعر میں بات محض پوچھی نہیں گئی ہے بلکہ کہی گئی ہے۔ یہ کہنا زیر لب خود کلامی بھی ہو سکتا ہے، بے ساختہ زبان سے نکلی ہوئی بات بھی۔ پوچھا گیا سوال بھی۔ (اگر اس پر کسی کو اعتراض نہ ہو) اور حیرانی کا اظہار بھی۔ اب پہلے مصرع کو "کتنا" اور "ثبات" پر زور دے کر پڑھئے تو دو نوں معنی نکل سکتے ہیں (۱) کتنا زیادہ ثبات ہے۔ (۲) کتنا کم ثبات ہے۔ ان میں سے کم ثباتی کے امکان کا تجزیہ نارنگ صاحب نے بڑی حد تک کر دیا ہے۔

سوال کیا جا سکتا ہے کہ گل کے ثبات یا پائداری کی روایتی، شاعرانہ یا عقلی توجیہ کیا ہو گی۔ اس کی ایک سے زائد توجیہات موجود ہیں۔ اگر کیٹس نے بالاعلان کہہ دیا کہ حسن ایک دائمی مسرت ہے تو سب جھوم اٹھے۔ پھر یہی بات میر صاحب در پردہ کہہ رہے ہیں تو اس کو تسلیم کرنے میں کیا تامل ہے؟ لیکن کہا جا سکتا ہے کہ یہ بات گل پر صادق نہیں آتی کیونکہ وہ بکھر کر ختم ہو جاتا ہے۔ یہ عام مشاہدہ ہے۔ یہاں یہی عرض کروں گا کہ یہ غیر شاعرانہ مشاہدہ ہے جس طرح غیر شاعرانہ مشاہدہ یہ ہے کہ انسان مر گیا اور زمین میں دفن کر دیا گیا تو اس کا جسمانی وجود ختم ہو گیا جب کہ میر کے یہاں بعد از مرگ زندگی یا باوجود مرگ زندگی کا بھی اتنا شدید احساس ہے کہ وہ اس کا تذکرہ اپنے اشعار میں بار بار کرتے ہیں۔

خاک آدم ہی ہے تمام زمیں
پانو کو ہم سنبھال رکھتے ہیں
آنکھیں ہی بچھ رہی ہیں لوگوں کی تیری رہ میں
ٹک دیکھ کر قدم رکھ اے کام جاں زمیں پر
ظالم زمیں سے لوٹتا دامن اٹھا کے چل
ہوگا کمیں میں ہاتھ کسو دادخواہ کا
رو و خال و زلف ہی ہیں سنبل و سبزہ و گل
آنکھیں ہوں تو یہ چمن آئینہ نیرنگ ہے
نکلے ہوئے لحد سے کھڑے ہیں بلائیے
صاحب کہاں چلے گئے ہم کو پکار کے

اور نہ جانے کتنی مثالیں تلاش کی جا سکتی ہیں۔ جسد خاکی بظاہر خاک بن جانے کے باوجود میر کو اس میں سے آنکھیں، ہاتھ، چہرے اور کبھی کبھی مکمل وجود بھی جھانکتے

نظر آتے ہیں۔ ایسا آدمی اگر گل کے ثبات کی بات کرے تو وہ صرف قرینِ قیاس ملکہ اس کے فکری رویہ کے عین مطابق ہوگی جس کے لئے :

اس باغ کے ہر گل سے چپک جاتی ہیں آنکھیں
مشکل بنی ہے آن کے صاحب نظروں کو

نتیجہ یہ ہے کہ — مدت ہوئی کہ دیکھا تھا سیرِ چمن میں میسر
پھرتا ہے اب تلک مری آنکھوں میں روئے گل

گویا — "عمر بھر ایک ملاقات چلی جاتی ہے"۔

شعر کا ایک دوسرا پہلو یہ ہے کہ اگر شاعر کی بات پر کلی کا تبسم ایک حواس ہے جو ظاہر کرتا ہے کہ گل کا ثبات اتنا ہی ہے جتنی دیر میں کلی کھلتی ہے تو اس بات کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ جتنی دیر میں کلی کھلتی ہے گل مرجھا جاتا ہے۔ پھر یہی بات یوں بھی کہی جا سکتی ہے کہ جتنی دیر میں گل مرجھاتا ہے کلی کھل جاتی ہے اور اس طرح گل کا وجود مرجھانے کے باوجود باقی رہتا ہے (وہ گل جو کلی سے بنا ہے) اب اس کا اطلاق عام زندگی، بچپن، جوانی، موت یا رنج و مسرت پر کیجئے۔ جتنی دیر میں جوانی بڑھاپے یا موت کی طرف بڑھتی ہے بچپن جوانی کی منزل تک پہنچ جاتا ہے اور دنیا کی رونق اور اس کا تسلسل برقرار رہتا ہے۔ اس طرح یہ شعر زندگی کی بے ثباتی کا نہیں مسلسل رونق اور گہما گہمی کا علامیہ بن جاتا ہے۔

اب غور کیجئے کہ یوں تو چمن کی ہر چیز دل کش ہے لیکن کلی کے حسن کی نوعیت وہ نہیں جو گل کی ہوتی ہے۔ یعنی ہم، آپ یا میر صاحب گل پھول دیکھنے کو باغ میں جاتے یا جا سکتے ہیں لیکن یہ کبھی نہ سنا ہوگا کہ کوئی شخص محض کلیاں دیکھنے چمن میں گیا۔ پھر کلی میں کس طرح کا حسن ہے؟ کلی میں اگر حسن ہے تو وہ ہے حسن کے امکان کا! گل اگر شاخ سے توڑ بھی لیا جائے تو آپ اسے گل دان میں سجالیں گے۔ وہ کلی بھی گل دان میں سجالیں گے جس میں پھول بننے کا امکان ہو لیکن اگر کوئی کلی کچی ہے یا کسی طرح معلوم ہے کہ کھلے گی نہیں تو اسے بیکار سمجھ کر پھینک دینے میں کوئی حرج نہ سمجھیں گے۔ اس سے ایک بہت لطیف بات نکلتی ہے۔ وہ یہ کہ حسن اپنے ظہور کے سبب ہی نہیں اپنے ظہور کے امکان کے سبب بھی دل کش ہوتا ہے۔ پھر جب ثابت ہو گیا کہ حسن کے لئے اس کا ظہور ہی ضروری نہیں اور وہ اپنے ظہور سے پہلے بھی دل کش ہوتا ہے تو وہ اپنے ظہور کے بعد دل کش کیوں نہیں رہ سکتا۔ یہاں پھر کیٹس کا قول دہرائیے کہ حسن ایک دائمی مسرت ہے۔ تو میر کے شعر کے حوالے سے اس کی معنویت مزید روشن ہو جاتی ہے۔

اب شعر کو دوبارہ "کہا" "میں نے"، "کتنا" اور "گل" پر زور دے کر پڑھئے شاعر چمن میں جاتا ہے اور گل کے دائمی حسن پر (جو اس کی نگاہ میں ہے یا اچانک منکشف ہوا) کہہ اٹھتا ہے کہ اے گل کا بھی کتنا ثبات ہے۔ یہ بات کلی سنتی ہے تو خواہش دوام، یا رشک سے بے قرار ہو کر خود بھی گل بن جانے پر آمادہ ہو جاتی ہے۔ اب اگر فرض کر لیا جائے کہ شاعر نے یہ بات دانستہ یا مصلحتاً کہی ہے تو ایک ایسی شخصیت کا خاکہ ذہن میں ابھرتا ہے جو حسن کا اس قدر پرستار ہے کہ اس کے ہر امکان کو باہر کھینچ لانے کے طریقے تلاش کرتا ہے۔

اس بحث کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ نارنگ صاحب نے شعر کو جس طرح سمجھا ہے وہ غلط ہے۔ شعر کا معنوی نظام لفظ لفظ کے حوالے سے رنگ بدل سکتا ہے اس لئے اس کی تفہیم میں تعمیم سے گریز کرنا چاہئے۔ آپ نے دیکھ ہی لیا کہ صرف ایک لفظ "کہا" نے شعر میں کس قدر ابہام بھر دیا ہے۔ جہاں تک میر صاحب کا تعلق ہے میں نے جب سے ان کا درج ذیل شعر پڑھ لیا ہے ان کے شعروں کی تعریف سے بھی بہت ڈرنے لگا ہوں

لوگوں کو وصف کرنے سے بالیدگی ہوئی
جوں شیشہ پھیل پھوٹ پڑے ان کے دم سے ہم

نارنگ صاحب کے مضمون میں جگہ جگہ کتابت کی اور کہیں جگہ عبارت کی افسوس ناک غلطیاں ہیں۔ جن لوگوں کو کاتبوں سے سابقہ رہتا ہے وہ سمجھ سکتے ہیں کہ کون سی غلطیاں کتابت کی ہو سکتی ہیں۔ مثلاً :

میر شاعر بھی اور تھا کوئی دیکھتے ہو زبان کا اسلوب

اور " دل کو محبوب ہم قیاس کیا" میں بیں ممکن ہے کہ کاتب نے "زبان" کو زبان اور "گل" کو "دل" لکھ دیا ہو لیکن ان غلطیوں کے بارے میں کیا کہا جائے جو کسی طرح کاتب کی نہیں ہو سکتیں، جیسے :

چشم خوں بستہ سے کل رات لہو ٹپکا ہے (رات لہو پھر ٹپکا)
ہم نے جانا تھا کہ اے میر یہ آزار گیا" (کہ بس اب تو یہ آزار گیا)

اسی طرح "چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر" کا حوالہ دو جگہ دیا گیا ہے۔ دوسرے مصرع میں ایک جگہ "منہ نظر آتا ہے" اور دوسری جگہ "منہ نظر آتے ہیں"۔

"شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے"۔ "میں" "ہوں" کی جگہ "ہے" عام غلطی ہے جو نارنگ صاحب بھی کر گئے ہیں۔ "عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے" کے پہلے مصرع میں ایک جگہ "جی کا جانا" اور ایک جگہ "دل کا جانا" لکھا گیا ہے۔

"ہندی الفاظ کا رس" کے ذیلی عنوان کے تحت نارنگ صاحب نے میر کے اشعار میں ایسے الفاظ کے نیچے خط کھینچا ہے جو ان کے بقول "دیسی" ہیں مثلاً "کڑھنا" "بھیک" "الجھاؤ" "نگر" وغیرہ۔ اسی میں انھوں نے "سخن رس" کے نیچے بھی خط کھینچ دیا ہے۔ یہ مذاق سمجھ میں نہیں آیا۔ حروف کی تخفیف کی مثالوں میں ایک شعر:

کچھ گل سے ہیں شگفتہ کچھ سرو سے ہیں قد کش
اس کے خیال میں ہم دیکھے ہیں خواب کیا کیا

میں نارنگ صاحب کا کہنا ہے کہ "ہم" کے بعد "نے" حذف ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اس طرح پڑھنے سے تو شعر کی وقعت بہت گھٹ جائے گی (گویا اب خواب نہیں دیکھتے)۔ اگر "ہم دیکھے ہیں" کو "ہم دیکھتے ہیں" یا "ہم دیکھ رہے ہیں" کے مفہوم میں بھی لیا جائے تو شعر زیادہ پر معنی ہو جائے گا۔ "دیکھے ہیں" کو "دیکھیں ہیں" لکھنا ضروری نہیں۔ میر کے یہاں ایسی بہت سی مثالیں موجود ہیں۔

ان باتوں کا مقصد نارنگ صاحب کے مضمون میں کیڑے نکالنا نہیں۔ میر پر ایسے مضامین بھی کم ہی لکھے جا رہے ہیں۔ میں نارنگ صاحب سے یہی عرض کروں گا۔ ؎

تم کبھو میر کو چاہو سو کہ چاہیں ہیں تمھیں
اور ہم لوگ تو سب ان کا ادب کرتے ہیں

دہلی — محمد اعظم

سب خون میں منیر نیازی، مشتاق، ساقی، ثروت کی تمام چیزیں چھاپتے رہیں تو مزا آجائے۔ پچھلی بار مشتاق کی غزلیں اور اس بار فراق پر شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون بے حد پسند آیا۔

احمد آباد — محمد علوی

شمارہ ۳۵ میں نارنگ کا مضمون بہت اچھا لگا۔ معلومات کے اعتبار سے کم، بحث کش کے اعتبار سے زیادہ۔ فاروقی صاحب کا مضمون فراق صاحب کے بارے میں شمیم حنفی کی کتاب میں دیکھا تھا۔ اس کا پس نوشت پڑھ کر اندازہ ہوا کہ اصل مقصد کیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ فراق کا اس طور بننے کا بڑا سبب ان کا ہندو شاعر ہونا اور ملک کی تقسیم کے بعد مسلمانوں کا عام احساس کمتری تھا۔ فراق صاحب خود بھی بڑھ کر بولتے تھے اسی لئے ان کی رائے کو لوگ بے چون و چرا تسلیم کرتے گئے۔

حیدرآباد — حسین عباس عابدی

گوپی چند نارنگ بلاشبہہ تخلیقی تنقید کا حق ادا کرتے ہیں۔ اسلوبیات میر پر ان کا مضمون بے حد تیکھا بھی ہے اور بے حد پیارا بھی۔ تنقید کی زبان کو شعوری طور پر بھاری بھرکم بنا کر پیرایۂ اظہار کو دابستہ گنجلک کر دیا کبھی اردو تنقید کا بزعم خود وصف تھا جس نے تنقید کو نقصان پہنچایا۔ نارنگ جب میر کی دردمندی اور گھلاوٹ کا تجزیہ کرتے ہیں تو ان کی تحریر اپنے لفظیات کے پیکر اور استدلال سے خود بھی دل کو چھوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ ایسے پیارے مضمون کے لئے ان تک میری دلی مبارک باد پہنچا دیجئے۔

مرحوم فراق گورکھپوری پر شمس الرحمٰن فاروقی کے مضمون سے اگر جعفر علی خاں اثر زندہ ہوتے بہت محظوظ ہوتے۔ فراق کے کلام میں حالی خولی کیفیت کی نشان دہی اور ان کی شاعری کے مزاج میں عاشق کی انفرادیت پرستی کے میلانات کے اظہار کے باوجود ہم کیا کریں کہ اسی شمارے کے صفحہ ۳۵ پر فراق کے جتنے بھی اشعار فاروقی نے پیش کئے ہیں انھیں پڑھ کر دل پر اثر ہوتا ہے اور ہم ایک کیفیت سے گزرتے ہیں اور اس کے بغیر چارہ نہیں ہے۔ فاروقی نے انہیں اشعار میں زبان و اظہار کی تکلیف دہ حد تک نمایاں جن خامیوں کی طرف اشارہ کیا ہے، اجمالی طور پر ہی سہی ان کو ظاہر بھی کیا ہوتا۔ اس سے ہمارا بھی بھلا ہوتا اور خود مضمون بھی استدلالی حیثیت میں زیادہ وقیع ہو جاتا۔[1]

اسی شمارے کے صفحہ ۸۰ پر آپ نے اطلاع دی ہے کہ میرا نیا افسانوی مجموعہ "ایک حلفیہ بیان"[2] شائع ہوا ہے۔ ایسا نہیں ہے بھئی۔ آئندہ اس ادعا کی تردید بھی آپ ہی کو کرنی ہے۔

پوچم پاڑ — اقبال متین

---

[1] فراق صاحب کے یہاں زبان و بیان کے عیوب پر مفصل بحث فاروقی صاحب کے مضامین "کامر کا طمی برگ سے کے تعداد" و "اردو غزل کی روایت اور فراق" میں ملاحظہ فرمائیں۔

[2] یہ مجموعہ دراصل اقبال مجید کا ہے۔ ادارہ اس غلطی کے لئے جناب اقبال متین اور جناب اقبال مجید دونوں سے معذرت خواہ ہے۔

مجھے مسرت ہے کہ آپ نے میرے اس خیال کو غلط ثابت کر دیا کہ "شب خون" میں سوائے قدیم مشرقی شعریات اور تعلیم غالب کے، کوئی چیز قابل مطالعہ نہیں ہوتی۔ کم از کم شب خون کے شمارہ ۱۲۵ میں بر فکر اور خیال انگیز ریڈنگ میٹر وافر مقدار میں موجود ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے میر کے اسلوبیاتی تجزیے پر کافی محنت کی ہے اور خیال انگیز نتائج پیش کئے ہیں۔ اس طویل مضمون میں اگرچہ تذکروں کی مشتبہ روایات کو تنقیدی قباحت کی بنیاد بنانے، نیز ایک ہی بات کو بار بار دہرانے کا عیب موجود ہے مگر میر کے بہترین اشعار کا انتخاب جو مثالوں کے ضمن میں درج کر، اس قدر اچھا ہے کہ شب خون کا یہ شمارہ ہر صاحب ذوق کو محفوظ کر لینا چاہئے۔ حیرت اس پر ہے کہ اس شمارے میں کم سے کم ایک افسانہ (دھوپ چھاؤں۔ خالد حسین) ایسا بھی ہے جو دل چسپی اور توجہ سے پڑھا جا سکتا ہے۔ شہریار صاحب کی غزلیں بھی قابل تحسین ہیں۔

فراق پر جناب شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون "اردو غزل کی روایت اور فراق۔ پس نوشت" بڑی کمزور بنیادوں پر قائم ہے۔ فاروقی صاحب اس سوال کے حل میں تو دل چسپی رکھتے ہیں کہ "ایک شخص جس کی عظمت و رفعت کا ایک زمانہ معترف ہے اور جس کی شاعری نے ایک پوری نسل کو متاثر کیا، اس کی شہرت کے اسباب کیا ہو سکتے ہیں۔" مگر جب اس کا جواب بذات خود تلاش کرتے ہیں تو انھیں فراق کی شاعری میں ان کی عظمت و رفعت کی اساس صرف دو چیزیں نظر آتی ہیں۔ (۱) کیفیت (۲) عاشق کے کردار کی انفرادیت۔

فاروقی صاحب کی مشکل یہ ہے کہ وہ شاعری کو ذوق و وجدان کے بجائے اصطلاحات کی مدد سے پرکھنا چاہتے ہیں اور شعری ہیئت کا آپریشن کر کے اور اس کے رگ و ریشے کو الگ الگ کر کے، اس کی اندرونی تہوں اور کیفیتوں کا سراغ لگانا چاہتے ہیں۔ جس سے۔ قاری کو کوئی رد دستی ملتی ہے اور نہ شاعر کے ساتھ انصاف ہو پاتا ہے۔ ان کا یہ عمل ٹھیک اسی طرح ہے جیسے کوئی سائنس (باٹنی) کا طالب علم برگ گلاب کا ڈسیکشن کر کے اور اس کے ایک ایک رگ و ریشے کا تنقیدی مطالعہ کرنے کے بعد اس نتیجے پر پہونچے کہ گلاب کی پتی میں کوئی ایسی انفرادی خصوصیت نہیں ہے جو کیکر کے پھول میں نہ ہو۔ موصوف نے اپنے معمول کے مطابق، ایک آدھ کو چھوڑ کر، فراق کے بے حد کمزور اور ناقابل لحاظ اشعار بطور مثال پیش کئے ہیں اور انھیں سے نتائج اخذ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اتنا تو سبھی کو معلوم ہے کہ فراق میں بسیار گوئی، مرض کی حد تک سرایت کر چکی تھی۔ آخر عمر میں پچیس پچیس، تیس تیس اشعار کی غزلیں لکھا کرتے تھے جن میں بعض اوقات ایک شعر بھی قابل توجہ نہیں ہوتا تھا۔ اس اگر صرف ایسے اشعار کی مدد سے کوئی ناقد فراق کی شاعری کا قامت ناپنے بیٹھے تو نتیجہ ظاہر ہے!

دوسری بات یہ ہے کہ فراق کی عظمت و رفعت اور غیر معمولی شہرت اور مقبولیت کا سبب محض کیفیت اور عاشق کا انفرادی کردار کیسے ہو سکتا ہے؟ یہ چیزیں فراق کی شاعری کی قابل قدر خصوصیتیں تو ہو سکتی ہیں مگر یہ ماننے کی کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی کہ ملک کے طول و عرض میں، اردو داں اور ہندی داں دونوں طبقوں میں، عوامی مشاعروں اور خصوصی مجلسوں میں فراق پر جو تحسین و آفریں کی بارش ہوتی تھی وہ محض کیفیت اور عاشق کے انفرادی کردار کی بنا پر ہوتی تھی؟ فراق کے سب شعر بہت اچھے اور قابل قدر نہیں ہوتے تھے، ان کے یہاں رطب و یابس بہت ہے، میر کے یہاں بھی بہت ہے، مگر فراق کے منتخب اشعار جن کی تعداد سیکڑوں تک پہنچتی ہے، یقیناً اس قابل ہیں کہ ان کے تخلیق کار کو بیسویں صدی کے قابل ذکر غزل گو شعراء میں ممتاز مقام حاصل ہو۔ فاروقی صاحب کا یہ کہنا صحیح ہے کہ فراق کے یہاں زبان و بیان کی غلطیاں بے شمار ہیں۔ ان کا لہجہ بھی اکھڑا اکھڑا اور نامانوس سا ہے، ان کو لمبی لمبی غزلیں لکھنے کا شوق ہے۔ سنسکرت کے نامانوس الفاظ کو اردو شاعری میں انھوں نے اوپر سے لادنے کی جو شعوری کوشش کی ہے وہ بھی ناکام ہی رہی مگر ان سب عیوب اور نقائص کے باوجود ان کے اشعار کے رس جس اور ان کی شاعرانہ انفرادیت سے انکار ممکن نہیں۔ وہ حسرت، فانی، اصغر اور جگر کے سلسلے کی آخری کڑی ہیں اور ان سے یہ مقام کوئی چھین نہیں سکتا۔ طلاقت لسانی کے بل بوتے پر غلط کو صحیح، معلوم کو نامعلوم ثابت کر دینا ادبی معاملات میں کچھ زیادہ مشکل نہیں، مگر تاریخ کا فیصلہ گو تاخیر ہی سے سہی، ایسے تمام ہوائی قلعوں کو ڈھا دیتا ہے اور سونے کو پیتل اور پیتل کو سونا بنانے کا سارا عمل بے کار ہو جاتا ہے۔ فاروقی صاحب کے مضمون سے کچے ذہن متاثر ہو سکتے ہیں اور ہوتے ہیں اسی لئے ہمیں ان سے رہنمائی کی توقع کرنی چاہئے، غلط نمائی کی نہیں!

نوٹ :-

فاروقی صاحب کے مضمون پر اظہار خیال کرنے کی مجھے چنداں ضرورت نہ تھی مگر چوں کہ موصوف نے اپنے مضمون میں یہ بھی لکھا ہے کہ وہ اپنی تحریروں پر بحث مباحثے کے شائق اور مشتاق رہتے ہیں اس لئے میں نے واجب جان کر اس مضمون کے مضمرات کے بارے میں اپنے ردعمل کا اظہار کیا ہے۔ امید ہے کہ اس تحریر کو میرے خلوص نیت پر محمول کیا جائے گا۔

کانپور — نامی انصاری

ایک صاحبزادے کے ہاتھ میں شب خون کا تین ماہ کا مشترک نمبر دیکھا۔ اخبار کو بار بار پڑھنے کی بجائے ایک ادبی جملہ پڑھنے کی زحمت بری نہیں۔

افسانے میرا مضمون نہیں۔ نہیں پڑھے۔ منظومات سے سرسری گذر گیا۔ دونوں مضمون توجہ سے پڑھے۔

میرواے نکتہ سنج سے زیادہ قواعد محسوس ہوئے۔ پس نوشت والا فرورت سے زیادہ ہی خود اعتماد ہے۔ مزاج میں تھوڑی نرمی ہوتی تو شخصیت متوازن ہو جاتی اور انداز زیادہ دل نشیں۔

حیدرآباد — ہادی القادری

اخبار و اذکار

● ہر وہ شخص جسے اردو ادب یا ملک کی سیاست سے کوئی دل چسپی ہے وہ جناب محمد عثمان عارف کے نام اور مقام سے بخوبی واقف اور آگاہ ہے۔ اردو والے انھیں نہ صرف ایک دردمند صوفی اور نغز گو شاعر کی حیثیت سے جانتے ہیں بلکہ اردو زبان کے محافظ اور اردو کے حقوق کی جنگ میں نمایاں حصہ لینے والے مجاہد کی حیثیت سے بھی۔ اتر پردیش میں پچھلے پینتیس ۳۵ سال سے اردو زبان کو مٹانے کی جو کوششیں خود حکومت نے روا رکھی ہیں اس سے ہم سب آگاہ ہیں۔ ہمیں امید ہے کہ یو۔ پی کے گورنر کی حیثیت سے جناب محمد عثمان عارف صاحب کا تقرر اس زبان کے حق میں فال نیک ثابت ہوگا۔ ہم جناب محمد عثمان عارف کی خدمت میں مبارک باد پیش کرتے ہیں

● مغربی بنگال اردو اکیڈمی نے ۱۹۸۵ء کا کل ہند پرویز شاہدی ایوارڈ ڈاکٹر خلیق انجم کو اور کل بنگال ملیح آبادی ایوارڈ ڈاکٹر ظفر اوگانوی کو دینے کا فیصلہ کیا ہے۔ ان ادبا کو دس دس ہزار روپے دئے جائیں گے۔ ہم انھیں مبارک باد پیش کرتے ہیں۔

● اتر پردیش اردو اکیڈمی کی مجلس انتظامیہ نے ۱۹۸۴ء میں مطبوعہ اردو کتابوں پر ان کے مصنفین کو ایک لاکھ چالیس ہزار روپے کے انعامات دینے کا فیصلہ کیا ہے۔

● جناب مارس برتاب گڈھی مرحوم (لیس ارمرک) اور جناب علی جواد زیدی کو ان کی مجموعی ادبی خدمات کے صلے میں دس دس ہزار روپے کے انعامات دئے گئے ہیں۔

● پروفیسر امیر حسن عابدی، جناب سید حامد، ڈاکٹر ثریا حسین اور ڈاکٹر فضل امام کو تین تین ہزار روپے کے انعامات دئے گئے ہیں۔

● حسن کتابت کے لئے جناب دلدار حسین اور جناب محمد الیاس کو پانچ پانچ سو روپے کے انعامات دئے گئے ہیں۔

ادارہ ان تمام انعام یافتگان کو مبارک باد پیش کرتا ہے۔

اس بزم میں

اسلم پرویز : بمبئی کے نئے افسانہ نگار ہیں

اسلم سلازار : گیلکے نئے افسانہ نگار ہیں۔

راشد جمال فاروقی : دہرہ دون کے نئے شاعر ہیں۔

ساقی فاروقی : کا نیا مجموعہ "بہرام کی واپسی" جلد ہی شائع ہوگا۔

شائستہ یوسف : منگلور کی نئی شاعرہ ہیں۔

شجاعت علی راہی : ان دنوں جدہ میں مقیم ہیں۔

فرہاد آزر . جامعہ ملیہ اسلامیہ میں اردو کے ریسرچ اسکالر ہیں

محمد علوی کا نیا پتہ۔ ۹ ریمبرنڈ ہارسو سائٹی سرکھیج روڈ احمد آباد ۵۴

بلراج کومل : کا نیا مجموعہ "پرندوں بھرا آسمان" کو دلوں شائع ہو چکا ہے۔

خاص خاص مطبوعات

اقبالیات

اب اقبال (اردو)	صدی اڈیشن	۲۰/-
ل معاصرین کی نظر میں	وقار عظیم	۵/-
ل بحیثیت شاعر	رفیع الدین ہاشمی	۴۵/-
ل کی اردو نثر	عبادت بریلوی	۲۰/-
ل شاعر اور فلسفی	وقار عظیم	۲/-
اقبال	خلیفہ عبدالحکیم	۴/-
ل حسن اور فلسفہ	ڈاکٹر نورالحسن نقوی	۷/۵۰
درات اقبال	مولانا صلاح الدین احمد	۱۵/-
ـ درا عکسی	علامہ اقبال	۱۰/-
،نریل عکسی	"	۸/-
ـ کلیم عکسی	"	۸/-
عان مجاز اردو عکسی	"	۴/۵۰

غالبیات

ـ نقلید اور اجتہاد	پروفیسر خورشید الاسلام	۳/-
ـ شخص اور شاعر	مجنوں گورکھپوری	۱۵/-
ن غالب	نورالحسن نقوی	۱۳/-
،ذِ غالب کا فنی تجزیہ	حامدہ مسعود	۲۰/-
تی غالب	احمد رضا	۱۰/-

فیض

نیض عکسی	فیض احمد فیض	۲۰/-
،زندان عکسی	"	۶/-
ت سا عکسی	"	۶/-
لہار عکسی	"	۷/۵۰
ـ سنگ عکسی	"	۶/-

سرسید

ید ایک تعارف	پروفیسر خلیق احمد نظامی	۲/-
ید اور علی گڑھ تحریک	"	۴۵/-
ید اور ہندوستانی مسلمان	ڈاکٹر نورالحسن نقوی	۲/-
ات مضامین سرسید	آل احمد سرور	۶/-
لوی سید احمد خاں	عبدالحق	۱۵/-

لسانیات وجمالیات

ولسانیات	ڈاکٹر شوکت سبزواری	۱۲/-
زبان و ادب	ڈاکٹر مسعود حسین خاں	۱۲/۵۰
یات شرق و غرب	پروفیسر ریاض حسین	۱۵/-
یں جمالیاتی اقدار	ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۱/-

مثنوی

،مثنوی کا ارتقا	عبدالقادر سروری	۱۲/۵
ات مثنویات اردو	معین الدین فریدی	۶/-
ہ و گلزار نسیم	ظہیر احمد صدیقی	۶/-
الحر البیان	"	۶/-

افسانے و ناول

۔ملاقات	قرۃ العین حیدر	۳/-
روشنی کی رفتار	قرۃ العین حیدر	۳/-
آخری شب کے ہمسفر (ناول)	"	۵/-
ایک دن بیت گیا (ناول)	صلاح الدین پرویز	۴/-
سارے دن کا تھکا ہوا پرش (ناول)	"	۳۰/-
چوٹیں	عصمت چغتائی	۲/-
ضدی	"	۱۲/-
ہمارے پسندیدہ افسانے	مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز	۱۵/-
بیدی اور بیدی کے افسانے	"	۱۵/-
کرشن چندر اور کرشن چندر کے افسانے	"	۱۵/-
اُردو کے بہترین افسانے	"	۱۲/-
منٹو کے نمائندہ افسانے	"	۱۲/-
پریم چند کے نمائندہ افسانے	مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس	۱۲/-
نمائندہ مختصر افسانے	مرتبہ محمد طاہر فاروقی	۶/-

ڈرامے

اُردو ڈراما کا ارتقا	عشرت رحمانی	۴۰/-
اُردو ڈراما تاریخ و تنقید	"	۴/-
یونانی ڈراما	عتیق احمد صدیقی	۲/-
آغا حشر اور اردو ڈراما	انجمن آرا	۳/-
انارکلی	مقدمہ ڈاکٹر محمد حسن	۹/-

ادب و تنقید

مضامینِ نو	خلیل الرحمٰن اعظمی	۲۵/-
تنقیدیں	پروفیسر خورشید الاسلام	۳۰/-
شناسا چہرے	ڈاکٹر محمد حسن	۱۵/-
ادبی تحقیق مسائل و تجزیہ	رشید حسن خاں	۲۵/-
تنقیدی تناظر	ڈاکٹر قمر رئیس	۲/-
پریم چند شخصیت اور کارنامے	"	۳۵/-
احساس و ادراک	ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۲۲/-
انیس شناسی	ڈاکٹر فضل امام	۱۶/-
چہرہ بہ چہرہ	ڈاکٹر ابن فرید	۲۵/-
میں ہم اور ادب	"	۲/-
غزل کا نیا منظر نامہ	شمیم حنفی	۱۰/-
غزل درس غزل	اختر انصاری	۸/-
اُردو قصیدہ نگاری	ڈاکٹر ام ہانی اشرف	۳۵/-
کلاسیکی روایت	"	۱۲/-
سرِ نظم اور شعر	منظر عباس نقوی	۷/۵۰
باغ و بہار	مقدمہ سلیم اختر	۱۲/-
ناول کا فن	ابوالکلام قاسمی	۱۵/-
اردو ادب کی تاریخ	عظیم الحق جنیدی	۹/-
موازنہ انیس و دبیر	مقدمہ ڈاکٹر فضل امام	۱۲/-
مقدمہ شعر و شاعری	مقدمہ ڈاکٹر وحید قریشی	۱۲/-
امراؤ جان ادا	مقدمہ شمس کاظمی	۱۲/-
مجموعہ نظم حالی	مقدمہ ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۷/۵
مولوی مدن کی کہانی	مرزا فرحت اللہ بیگ	۳/۷۵
آج کا اردو ادب	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	۱۶/-
جدید شاعری	ڈاکٹر عبادت بریلوی	۲۵/-
غزل مطالعہ غزل	ڈاکٹر عبادت بریلوی	۳/-
داستان سے افسانے تک	وقار عظیم	۲/-
نیا افسانہ	"	۳/-
شہرت کی خاطر	مظہر صدیقی	۱۵/-
تنقید اور احتساب	ڈاکٹر وزیر آغا	۱۵/-
ستارہ یا بادبان	محمد حسن عسکری	۱۵/-
انسان اور آدمی	"	۱/-
اسلوب	سید عابد علی عابد	۲۰/-
قرۃ العین حیدر اور ناول	پروفیسر عبدالسلام	۱۲/-
مرزا رسوا اور تہذیبی ناول	"	۴/-
تنقیدی دبستان	سلیم اختر	۱۵/-
تحقیقی و تنقیدی مطالعہ باغ و بہار	"	۱۵/-
باغ و بہار تحقیق و تنقید کے آئینے میں	"	۶/۵۰
منٹو کا فن		۵/-
آبِ حیات کا تنقیدی و تحقیقی مطالعہ	سید سجاد	۱/-
مقدمہ آبِ حیات	مولانا محمد حسین آزاد	۹/۵
تنقید و تبصرہ امراؤ جان ادا	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	۴/-
خیال	متین پریم چند	۴/-
حسرت موہانی	طلعت سلطانہ	۱۵/-

سیاسیات و تاریخ

دنیا کی حکومتیں (ورلڈ کانسٹی ٹیوشن)	محمد ہاشم قدوائی	۲/-
تاریخ افکار سیاسی (ہسٹری آف پولیٹیکل تھاٹ)	"	۳۰/-
جمہوریۂ ہند (کانسٹی ٹیوشن آف انڈیا)	"	۱۵/-
مبادی سیاسیات (ایلیمنٹس آف پالٹکس)	"	۱۵/-
مبادیات علم مدنیت (ایلیمنٹس آف سوکس)	"	۷/۵
تاریخ و تہذیبِ عالم (ورلڈ ہسٹری)	اے۔ اے ہاشمی	۲/-

متفرق

ایڈوانسڈ اکاؤنٹس	ڈاکٹر محمد عارف خاں	۲۵/-
جدید تعلیمی مسائل	ڈاکٹر صابر الدین علوی	۱۲/-
اصول تعلیم	"	۱۵/-
عام معلومات	"	۶/-
ایجادات کی کہانی	"	۵/-
رہبرِ صحت	مسرت زمانی	۷/-
تعلیمی نفسیات کے نئے زاویے	"	۱۵/-
علمِ خانہ داری	"	۱۵/-
بچوں کی تربیت	"	۸/-
گلدستۂ مضامین و انشاء پردازی	ڈاکٹر محمد عارف خاں	۸/-
اُردو صرف	ڈاکٹر انصار اللہ	۳/۷۵
اُردو نحو	"	۳/۷۵
فیروز اللغات جیبی (عکسی)		۷/۵
فیروز اللغات اردو جدید (رجسٹرڈ)		۲۵/-
اردو شکشک (ہندی کے ذریعہ اردو سیکھئے)		۲/-
انگلش ٹرانسلیشن کمپوزیشن اینڈ گرامر	ایم اے تمہید	۸/-

Regd. With the Registrar of
News Paper of India Under
No. 12476/66
April, May, June 1985

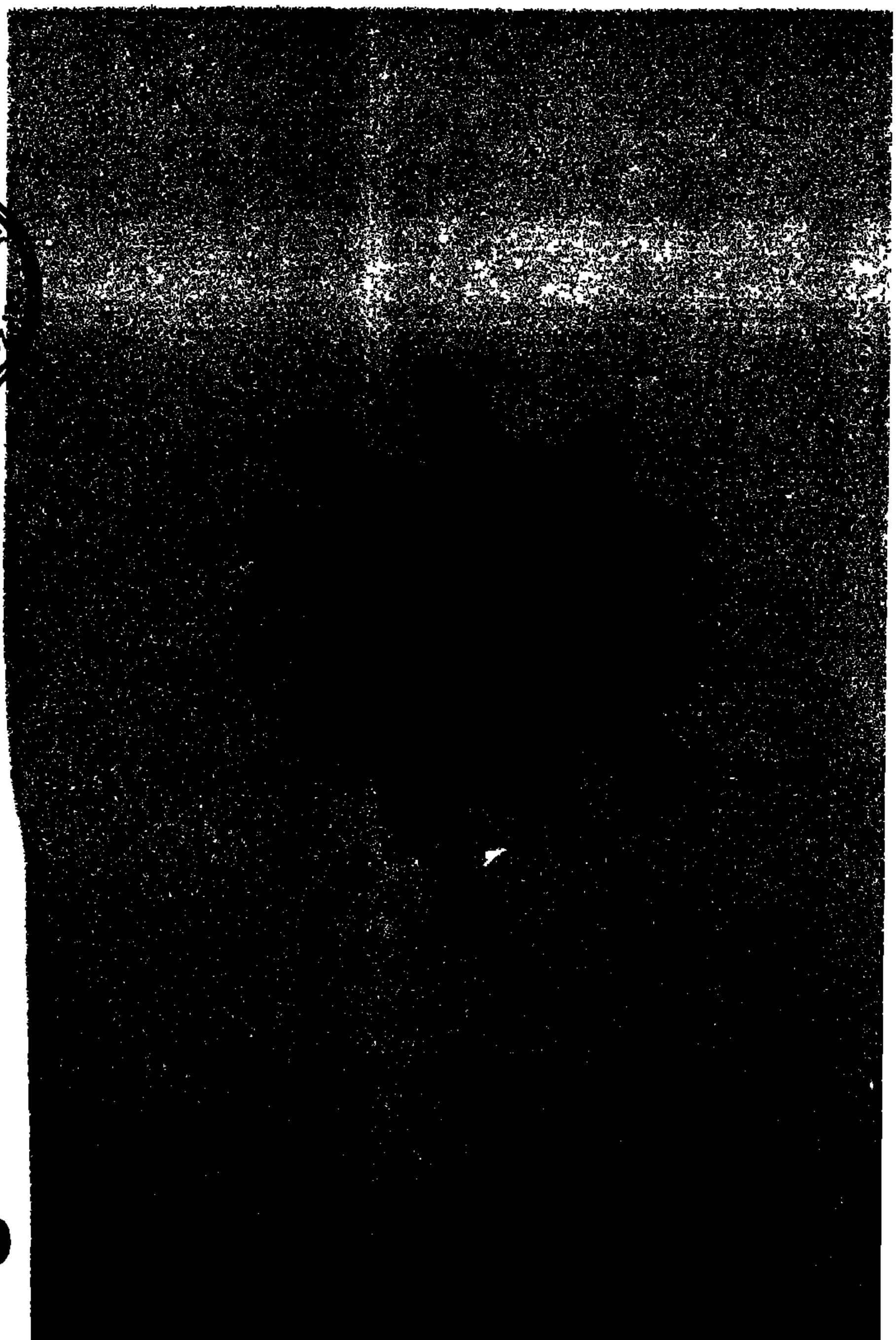
Shabkhoon

URDU MONTHLY
Allahabad-211003

Regd. No AD/42
Pr'ce Pero.Copy
Rs. 3.50
—

Only Cover Printed at SARTAJ PRINTERS, Allahabad.

شب خون



138

Rs. 3-50

زبان کے بارے میں وضعیاتی (STRUCTURALIST) اور بعد وضعیاتی (POST STRUCTURALIST) تصورات

مجھے ایسا لگتا ہے کہ لسانی تخیل کا اہم ترین محور نہیں تو کم سے کم ایک اہم محور لسانی اشارے (یعنی لفظ) کے بارے میں انسان کا یہ تصور یا خواہش ہے (عموری طور پر سہی) کہ لفظ کا ایک اسطور ہو، جس کی وجہ سے ہر لفظ کسی نہ کسی وجہ سے ظہور میں آتا ہے۔ اگر اور قطعیت کے ساتھ کہا جائے تو یہ معاملہ وہ ہے جس کی رو سے ہر لفظ کے وجود میں آنے کی وجہ یہ ہے کہ لفظ اور شے میں ایک مشابہت ہوتی ہے۔ یعنی لفظ اور شے میں قیاس اور تقلید کا رشتہ ہوتا ہے۔

یورپ کی ادبی اور فلسفیانہ روایت میں یہ خیال سب سے پہلے افلاطون کی "کریٹلس" (CRATYLUS) میں پیش کیا اور جانچا گیا تھا... (اس مکالمے میں) ہرموجینس (HERMOGENES) اس نقطۂ نظر کا حامل ہے جس کو ہم سوسیور (SAUSSURE) کے الفاظ میں زبان کی بے قاعدگی اور اٹکل پچو پن کہہ سکتے ہیں یا ہے زبان کی رسمیاتی نظرت سے تعبیر کر سکتے ہیں اور اس مکالے میں سقراط ایک طرح سے اپنے شروع کے خیالات کو رد کرتے ہوئے کریٹلس کے علی الرغم زبان کی رسمیاتی نظرت کے نظریے کی تائید کرتا نظر آتا ہے۔ میں نے کریٹلس اور ہرموجینس کی علامتوں کے ذریعہ زبان کے بارے میں ان دو مختلف، لیکن غیر متصف، نظریات کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ (یعنی یہ کہ لفظ اور شے میں قیاس اور تقلید کا رشتہ ہوتا ہے اور یہ کہ زبان بالکل رسمیاتی ہوتی ہے۔)

عام طور پر، جدید لسانیات کا فیصلہ ہرموجینس کے حق میں رہا ہے۔ سوسیور کی کتاب "عمومی لسانیات کا درس" میں جن باتوں پر خاص زور دیا گیا ہے، ان میں ایک یہ بھی ہے اور سوسیور کے بھی پہلے ڈبلیو۔ ڈی۔ وہٹنی اور ولیم جیمس کا بھی یہی خیال تھا۔ انھوں نے بڑے محاکاتی انداز میں لکھا تھا کہ "لفظ کتا" کسی کو نہیں کاٹتا۔' بلکہ اور بھی پہلے جائیں تو انسائیکلوپیڈیا میں یہ لکھا ہوا ملتا ہے کہ "الفاظ جس چیز کو ظاہر کرتے ہیں اس سے ان کا کوئی لازمی رشتہ نہیں ہوتا۔"

میں یہ بات واضح کرتا چلوں کہ ان رایوں کو معرض بحث میں لانے میں میرا مقصود یہ نہیں ہے کہ میں "علم" اور "جہالت" یا "حق" اور "غلط" کا کوئی مقابلہ پیش کروں۔ یہاں سے یہی نامناسب ہوگا کہ "اشارے کی بے قاعدگی" پر سوسیور کے زور دینے کے باوجود یہ معاملہ خود اس کے پیروؤں میں مختلف فیہ رہا ہے۔ مزید برآں یہ کہ کئی ماہر لسانیات مثلاً اوٹو جیسپرسن، ایڈورڈ سیپیر (EDWARD SAPIR)، رومن یاکبسن اور ایوان فوناگی (IVAN FÓNAGY) ایسی کوششیں بارہا کر چکے ہیں کہ زبان کے ان عناصر کو قطعیت کے ساتھ بیان کر سکیں جسے رومن یاکبسن نے (سی۔ ایس۔ پیرس (C.S. PIERCE) سے ایک فقرہ مستعار لے کر) زبان کو "تصویری" (ICONIC) عناصر کہا تھا۔ لہٰذا کم سے کم اتنا تو ہے ہی کہ ان ماہرین کی نظر میں ایسے عناصر بالکل معدوم نہیں ہیں۔

ژرار ژینت (۱۹۴۲-۱۹۶۹)

(GERARD GENETTE)

شب خون

جولائی، اگست، ستمبر ۸۵ء

مدیر: عقیلہ شاہین   ٹیلی فون: ۵۳۵۵۰، ۳۴۹۶   جلد: ۱۹ شمارہ : ۱۳۸
مطبع: تاج آفسٹ پریس، الہ آباد   سرورق: ادارہ   خطاط: ریاض احمد و فیاض احمد
بارہ شمارے: ۳۶ روپے   فی شمارہ: تین روپے پچاس پیسے   دفتر: ۳۱۳ رانی منڈی الہ آباد

ترتیب و تہذیب

شمس الرحمٰن فاروقی

اردو نظم اور اس کی اصناف

گیان چند جین

اس موضوع پر غور کرنے سے قبل یہ ضروری ہے کہ ہم یہ طے کرتے چلیں کہ نظم اور صنف سے کیا مراد ہے۔ اس معاملے میں بلاغت اور شعریات کی کتابوں سے ہماری رہبری ہو گی لیکن یہ واضح ہو کہ دوسرے علوم کی طرح اردو شعریات میں بھی ارتقا ہوا ہے۔ ہمارے تصورات کی بنیاد بلاغت کی کلاسکی کتابوں پر ہو گی لیکن ہم اردو شعریات میں عہد بہ عہد ترمیم و اضافہ و ارتقا کی جانب سے آنکھیں نہیں موند سکتے۔ اردو میں ماضی و حال میں جن نئی اصناف نظم کا اضافہ ہوا ہے اور جن قدیم اصناف میں ترمیم و توسیع ہوئی ہے انھیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ گویا نئی شعریات میں ماضی و حال، روایت، تجربہ، اصول اور مسائل کو پیش نظر رکھ کر اصناف کی نئی تعریف، نئی گروہ بندی کرنی ہو گی۔ اردو میں نظم کے دو معنی ہیں۔ پہلے معنی کی رو سے تمام ادب کو دو حصوں 'نثر اور نظم' میں تقسیم کر دیا جاتا ہے۔ بعض نظم کے معنی ہیں جملہ شعری تخلیقات۔ اس معنی میں نثر اور نظم کا مابہ الامتیاز کیا ہے؟ نجم الغنی نے بحر الفصاحت میں لکھا ہے:

"شعر: اصطلاح میں اس کلام موزوں کا نام ہے جو اوزان مقررہ میں سے کسی وزن پر ہو اور مقفیٰ ہو اور بالقصد موزوں کیا گیا ہو۔"[1]

بالقصد کی قید صرف قرآن کو شاعری کے الزام سے بچانے کے لئے ہے ہم اسے نظر انداز کر سکتے ہیں۔ قافیہ بھی نثر و نظم میں اصولی فرق نہیں کیوں کہ شعر بغیر قافیے کے بھی ہو سکتا ہے اور نثر مقفیٰ بھی ہو سکتی ہے۔ یہ مشہور فرد ملاحظہ ہو:

ار یہاں جن و بخت کھتا — اسد اللہ خاں قیامت ہے

اس میں کوئی قافیہ نہیں لیکن اسے کوئی ماہر بلاغت شعر کہنے پر معترض نہ ہو گا۔ اہم ترین شرط وزن کی ہے۔ نجم الغنی نے اوزان مقررہ کا فقرہ استعمال کیا۔ یہ وہی ہے جسے قدما حقیقی کہتے تھے یعنی عروض میں مقررہ اوزان۔ لیکن اس تعریف سے چار صورتیں بشکل در پیش آتی ہے۔

نثر مرجز۔ اس کی تعریف پر اتفاق نہیں۔ یہ مسلمہ ہے کہ اس میں وزن ہوتا ہے قافیہ نہیں۔ لیکن کون سا وزن؟ کیا شعر کا وزن یعنی اوزان مقررہ میں سے کوئی وزن؟ یا یہ کہ دو فقروں یا جملوں کے الفاظ آپس میں ہم وزن ہوں۔ میں اس لا متناہی بحث میں نہیں پڑنا چاہتا۔ یہ ملاحظہ ہو ڈاکٹر عنوان چشتی کی کتاب 'اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے' ص ۱۰۹ تا ۱۱۰۔ میں ان کے اس نتیجے سے متفق ہوں کہ نثر مرجز بنیادی طور پر ایسی نثر ہے جس کے دو فقروں کے الفاظ آپس میں ہم وزن ہوں مگر ان میں قافیہ اور وزن بحر نہ ہو۔[1]

۱۔ ہمارے ابتدائی شعرا کی وہ شاعری جو نہ ہندی پنگل اور عروض پر صحیح اترتی ہے نہ ہندی عروض پر۔ مثلاً شاہ میراں جی کی نظم شہادۃ التحقیق کے جستہ جستہ اشعار ملاحظہ ہوں:

اس کا لبت سے سنگ — اس خانوادے کے انگ
اس کارن تجھ کو دھاوں — اور تیرا نام لیوں
اس نام سے ہے تحقیق — سو شہادۃ التحقیق
اس کا مغز دریا — جو دیکھ نت رہے بھریا

۲۔ ڈنگل ۔ انھیں ہندی پنگل پر کسا جائے تو بھی کہیں نہ کہیں ماترا ...

---

[1] بحر الفصاحت ص ۔ راجہ رام کمار بک ڈپو لکھنؤ۔

[1] اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے ص ۱۱۰ ۔

کمی بیشی ہوگی۔

۳۔ دورِ حاضر کی نثری نظم، ملاحظہ ہو۔ پر وزن سے ۔۔ ہے۔
معیار الاشعار میں لکھا ہے:

"شعر کے واسطے وزن ضرور ہے اور یہی وزن فارق ہے درمیان نثر اور نظم کے ... نثر فقط کلام مخیل ہے اور نظم کلام مخیل موزوں۔ اگر قید موزونی کی نہ ہو نثر بھی نظم میں داخل ہو جائے۔"[1]

اس تعریف میں وزن کو مابہ الامتیاز قرار دیا ہے لیکن اگر اس سے مراد عروض کے اوزان مقررہ ہیں تو نظم میں سے قدما کی ڈھیلی شاعری نیز لوک گیت خارج ہو گئے۔ اس لئے نثر کے مقابلے میں نظم کی یہ تعریف کی جا سکتی ہے۔

"نظم یا شاعری وہ کلام ہے جسے اس بیان کے بولنے والے اپنے احساسِ آہنگ و ترنم کے مطابق موزوں سمجھتے ہیں اور اسے نثر سے مختلف و ممیز قرار دیتے ہیں۔"

اس تعریف کے مطابق نثری نظم شاعری کے معیار سے خارج ہوگی۔ منطقیوں مثلاً بو علی سینا، امام رازی وغیرہ کے نزدیک شعر کلام مخیل ہے اور عروضیوں کے نزدیک شعر کلام موزوں کو کہتے ہیں۔ اس طرح فنی اعتبار سے نثری نظم نثر ہے شعر نہیں۔ یا پھر جس طرح انسانوں میں دو جنس مؤنث و مذکر کے بیچ کی ایک تیسری جنس مخنث ہوتی ہے اسی طرح ہم ادب کو دو کے بجائے تین زمروں میں تقسیم کریں: نثر، نظم، نثری نظم۔ نظم کے دوسرے معنی غزل کے مقابل ایک صنف شعر کے ہیں۔ غزل کا ہر شعر، قطعہ بند اشعار کے، معنوی حیثیت سے آزاد اور مکمل ہوتا ہے۔ نظم میں ایک شعر دوسرے سے مربوط ہوتا ہے۔ اس طرح نظم میں ایک خیال کا ارتقا ہوتا ہے۔ مسلسل غزل کسی حد تک نظم کا وصف مستعار لے لیتی ہے اور جس نظم میں شعر معنوی حیثیت سے مکمل ہوں وہ گویا غزل کا رنگ اختیار کر لیتی ہے۔ نظم کا یہ تصور انجمن پنجاب لاہور کے مشاعروں سے پیدا ہوا ہے۔ گو نظم پہلے سے موجود تھی۔ ترقی اردو بورڈ کی کتاب درس بلاغت میں شمیم احمد کا مضمون 'اقسام شعر' ہے۔ چونکہ یہ کتاب جناب شمس الرحمٰن فاروقی کی نگرانی میں تیار ہوئی ہے اس سے ہم اخذ کر سکتے ہیں کہ یہ مضمون بھی ان کی نظر سے گذرا ہوگا۔ اسی میں شمیم احمد لکھتے ہیں:

'نظم وہ صنفِ سخن ہے جس کی مثالیں قلی قطب شاہ سے لے کر عہدِ جدید تک

[1] اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے ص ۱۱۱ - ۱۱۰ -

کثرت سے ملتی ہیں۔ یہ قدیم زمانے سے مختلف ہیئتوں میں پیش کی جاتی رہی ہے۔ مسمط کی جملہ ہیئتوں میں، مثنوی میں، غزل میں اور انگریزی شعر و ادب سے آئے بلینک ورس یعنی نظم معریٰ اور فری ورس یعنی آزاد نظم کی ہیئتوں میں اس صنف کی تخلیق ہوئی ہے۔'[2]

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے ایک منطقی مضمون "نظم اور غزل کا امتیاز"[3] میں نظم کی شناخت کی کوشش کی ہے جسے دلچسپی ہو وہاں دیکھ لے۔ جب ہم اصناف نظم کی بات کرتے ہیں تو نظم کو نثر کے مقابل وسیع معنی میں لیتے ہیں، غزل کے مقابل محدود معنی کی نظم سے بحث آخر الذکر کے بارے میں آگے چل کر مزید غور کیا جائے گا۔

صنفِ سخن سے کیا مراد ہے؟ بلاغت کی کتابوں میں درج ذیل اصناف گنائی جاتی ہیں۔ غزل، قصیدہ، مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند، مثنوی، قطعہ، رباعی، مستزاد، فرد۔ یہ سب ہیئت پر مبنی ہیں لیکن ان میں سے غزل اور قصیدے کے کچھ موضوعات بھی بیان کئے جاتے ہیں۔ جس دور میں یہ اصناف شناخت کی گئی تھیں کاروانِ ادب اس سے صدیوں آگے بڑھ آیا اور اردو میں ان سے کئی گنا زیادہ اصناف کا اضافہ ہو گیا ہے۔ کیا ہم مرثیہ، واسوخت، ریختی، شہر آشوب کو صنف کہنے سے انکار کر سکتے ہیں۔ گویا صنف کی تمیز کے لئے ہیئت یا موضوع یا دونوں کو بنائے تقسیم بنایا جاتا ہے۔ ہیئت کن کن سانچوں پر متعین ہوتی ہے۔ میری رائے میں ہیئت کا انحصار ذیل کے اجزا میں سے کسی ایک یا زیادہ پر ہے۔

۱۔ **قافیہ** ۔ یہ اہم ترین پہلو ہے جس سے نظم کا بند اور خارجی ہیئت طے ہوتی ہے۔

۲۔ **بحر** ۔ اس کی بنا پر رباعی، ہندی سے مستعار اصناف دوہا، گیت، دُ نیز آزاد نظم کی شناخت ہوتی ہے۔

۳۔ **طول و اختصار** ۔ بعض اصناف کی تعیین میں مصرعوں کی تعداد، نظم کا اختصار وغیرہ بھی اہم ہوتے ہیں۔ مثلاً ہائیکو میں تین سطریں، مختصر نظم میں ایک سے

[2] شمیم احمد۔ اقسام شعر ص ۱۴۵-۱۴۴ مشمولہ درس بلاغت ترقی اردو بیورو، دہلی ۱۹۸۱ء

[3] اس موضوع پر ان کی کتاب میری نظر سے نہیں گذری۔ مشمولہ شعر، غیر شعر اور نثر ۔ الہ آباد

شب خون

لے کر چار پانچ مصرعے، رباعی کبت جھولنا چوبد میں چار مصرعے، سانیٹ میں ۱۴ مصرعے متعین ہیں۔

بحرِ طویل کا مصرع ڈیڑھ دو صفحے کا بھی ہو سکتا ہے۔

۴۔ **زبانیں** ۔ دو زبانوں کے میل سے دولسانی ریختے بنتے ہیں۔ سودا کے مسدس دہرہ بند میں اردو و ہندی کا میل اسے دوسرے عام مسدس سے الگ کر دیتا ہے۔ بعض مرثیوں میں تین زبانوں۔ عربی فارسی اردو کے اشعار ہیں۔

اردو کی اصنافِ سخن کا احاطہ کرتے وقت یہ ضروری نہیں کہ ہم تحریری ادب تک محدود رہیں۔ ہمیں ان اصناف کی بھی گرفت کرنی ہو گی جو کتابوں میں نہیں ملتیں لیکن زبانوں پر سوار رہی ہیں۔ مثلاً لوک گیت، چار بیت بعض ایسی اصناف ہیں جو کسی مخصوص علاقے یا مخصوص دور سے منسلک رہی ہیں۔ بعض ایسی ہیں جو محض دو چار بعض اوقات کسی ایک شاعر ہی کے یہاں ملتی ہیں جامعیت کی خاطر ہمیں سب کی پذیرائی کرنی ہے۔ کسی کو قلم انداز کرنے کی ضرورت نہیں لیکن ایک احتیاط لازم ہے۔

اگر کسی ایک یا دو چار شعرا نے اپنی ایک رنگ کی تخلیقات کو کوئی صنفی نام دیا ہے تو ہمیں صرف ان کے کہنے پر قبول کرنے کی ضرورت نہیں۔ ہمیں یہ جانچ لینا ہے کہ کیا یہ کسی دوسری صنف ہی کا علیحدہ نام تو نہیں۔ اس طرح ہم شاعر کے دعوے کے بجائے تخلیق کو خود دیکھ کر اس کی صنف کا تعین کریں گے۔ اساس میں اس مضمون کے لیے صنفِ نظم کی تعریف کرتا ہوں۔ صنف سے مراد نظم کا وہ گروہ ہے جس کے مختلف موزوں میں ہیئت، موضوع اور ادبی روایت میں سے کسی ایک یا دو یا تینوں کی بنا پر اشتراک یا مماثلت ہو۔

محض ہیئت کی بنا پر مسدس جیسی صنف کا تعین ہوتا ہے۔ محض موضوع کی بنا پر مرثیہ اور شہر آشوب جیسی اصناف کا۔ ہیئت و موضوع کی بنا پر غزل، سلام، حمد جیسی صنف کا، ادبی روایت کی بنا پر غالباً سنگیت، ناٹک، تفصیل، تاریخ۔ ادبی روایت اور موضوع کی بنا پر سنگیت کا۔ اسی طرح موسیقانہ گیت، دھرپد، خیال، ٹھمری وغیرہ بھی ادبی روایت کی بنا پر ممیز کیے جا سکتے ہیں۔ غزل کے مقابلے میں محدود معنی میں صنفِ نظم بھی ادبی روایت اور ہیئت سے متشکل ہوتی ہے۔ بھانت بھانت کے معیاروں پر قائم ہونے والی اردو کی متعدد اصناف کی حاصل تقسیم گروہ بندی متشکل ہے پہلے انھیں مختلف مدوں میں پیش کیا جائے گا۔ مضمون کے آخر میں گروہ بندی کی کوشش کی جائے گی۔ ذیل کے زمرے ملاحظہ ہوں:

۱۔ فارسی کی روایتی اصناف۔

غزل، قصیدہ، مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند، مثنوی، قطعہ، رباعی، مستزاد، فرد۔

۲۔ قدیم اردو بالخصوص دکنی کی اصناف۔

عارفانہ گیت: جکری، حقیقت، سہیلا، سی حرفی نیز عشقیہ گیت موسومہ بہ "نقش"۔

سماجی نظمیں: آنکھ مچولی، لوری نامہ، ناری نامہ، شادی نامہ، سہاگن نامہ، چکی نامہ، چرخہ نامہ، تھالی نامہ، لگن نامہ۔

مذہبی نظمیں: نور نامہ، میلاد نامہ، شمائل نامہ، معراج نامہ، وفات نامہ۔

متفرق: دولسانی ریختہ، منظوم لغت، معما، پہیلی۔

۳۔ اردو قدیم و جدید کی دیگر اصناف۔

مرثیہ، شہادت نامہ، سلام، نوحہ، ہرشیہ، شہر آشوب، واسوخت، ریختی، ساقی نامہ، سہرا۔

۴۔ ہندی اصناف۔

عروضی، دوہا، کبت، کنڈلیا، چوپائی، چوبولا، جوسا، آلھا۔

مذہبی: اشلوک، ساکھی، شبد، وشنو پد، بھجن پد

موسمی۔ بارہ ماسہ۔

غنائی: گیت اور اس کی متعدد اقسام۔

دوسری زبانوں کی اصناف۔

چار بیت، ترائیلے، سانیٹ، ہائیکو

چند جدید اصناف نظم، نظم و غزل، کیٹیز، نثر یا غزل، معرا نظم۔ آزاد نظم، مختصر نظم، نثری نظم، آزاد غزل، معرا غزل، نثری غزل، آزاد، باجی سنگیت ناٹک۔

اب ان اصناف اور ان کی قسموں پر تفصیل سے غور کیا جاتا ہے۔ پس منظر کے لیے عربی اور فارسی میں تصورِ اصناف کو دیکھتے چلیں

عربی اصناف۔

عربی میں صنف نہیں کا وہ تصور نا پید ہے جو فارسی اور اردو میں ملتا ہے۔ عربی کی صحیح صورت حال کے بارے میں ڈاکٹر ظفر احمد صدیقی لکچرار اردو، بنارس ہندو

یونی ورسٹی نے اپنی کتاب تنقیدی شعر ریاضیات میں کافی ذکر کیا ہے۔ انھوں نے میرے نام ایک مکتوب مورخہ ۱۵ ستمبر ۱۹۸۵ء میں دو چند وضاحت سے لکھا۔

عربی میں صنف کے سلسلے میں ہیئت کی کوئی اہمیت نہیں۔ ان کے خیال کے مطابق لیکن قدیم عربی میں جو صورت حال رہی ہے ہم اس کی گرفت کر سکتے ہیں

۱۔ ابتدا میں شاعری کی اکائی شعر نہیں مصرع تھا۔ چند مصرعوں کی ایک نظم ہوتی تھی جسے اُرجوزہ یا اُرجوزۃ کہتے تھے۔ اسے مختصراً رجز کہہ سکتے ہیں۔ اس کی جمع اراجیز ہے۔ اس کے مصرعوں کا وزن مستفعلن تین بار یا دو بار ہوتا تھا۔ شاید اسی لئے اس بحر کو بحر رجز کہا گیا ہے۔ موضوع کی کوئی قید نہ تھی۔ اردو میں رجز کے معنی جنگی ترانے کے ہیں عربی میں اُرجوزہ یا رجز میں ہر قسم کا موضوع ہو سکتا تھا۔ مثلاً مدح، ہجو، فخر، رثا، غزل وغیرہ۔ چند مصرعے باہم مقفّٰی ہوتے تھے۔

۲۔ دوسری منزل مقطوعہ (قطعہ) کہنے کی ہے اس کی جمع مقاطیع ہے۔ اس میں مصرع کے بجائے بیت ہوتی تھی۔ وزن کی کوئی تخصیص نہیں رہی۔ دو یا تین ارکان کے بجائے مکمل اوزان میں بیت کامل کہی جانے لگی۔ تعداد ابیات اب بھی دس بارہ سے متجاوز نہ ہوتی۔ ظاہرا اشعار باہم مقفّٰی ہوتے ہوں گے۔ موضوع کی اب بھی کوئی قید نہیں۔ مثلاً مدح، ہجو، فخر، رثا، غزل وغیرہ کچھ بھی ہو سکتا تھا

۳۔ تیسری منزل طویل نظموں کی ہے جنھیں قصیدہ کہا گیا۔ اس کی ہیئت اردو قصیدے کی سی تھی۔ اردو میں قصیدہ ہیئتی موضوعی صنف ہے عربی میں بس صرف ہیئتی تھی۔ قطعہ سے اس کا واحد فرق اس کا طول تھا اس کے علاوہ قصیدے کی شاعری کا معیار بہتر ہوتا تھا۔ موضوع کی یہاں بھی کوئی قید نہ تھی۔ عربی میں شاعری کی گروہ بندی ہیئت کی بنا پر نہیں بلکہ موضوع کی بنا پر کی جاتی ہے۔ موضوع کو وہاں غرض یا مقصد کہتے ہیں۔ مختلف نقادوں نے اغراض کی مختلف قسمیں لکھی ہیں۔ تاریخ ادب عربی حصہ اول، حایلی و وزار مقتدی حسن ازہری اور ڈاکٹر ظفر احمد صدیقی کے مضمون کی مدد سے پیش کرتا ہوں۔

(۱) ابوتمام م ۲۲۲ھ یا ۲۳۱ھ نے شعرائے کلام کا انتخاب حماسۂ ابوتمام کے نام سے پیش کیا۔ اس میں ذیل کے دس ابواب ہیں،

۱۔ حماسہ۔ ۲۔ مرثیہ ۳۔ ادب۔ ۴۔ نسیب۔ ۵۔ ہجو۔ ۶۔ قیسوف ملح۔
۷۔ صفات ۸۔ سیر و نعاس۔ ۹۔ ملح۔ ۱۰۔ مذمت النساء۔

واضح ہو کہ حماسہ سے مراد اپنی اور اپنے قبیلے کی شجاعت کا فخریہ بلند بانگ بیان ہے جس میں حریفوں کی تحقیر کی جاتی ہے۔

(۲) قدامہ بن جعفر م ۳۳۷ھ نے نقد الشعر میں اہل شعر کی ۶ اغراض بیان کیں۔
مدح۔ ہجو۔ نسیب۔ مراثی۔ وصف۔ تشبیہ۔
وصف سے مراد منظر نگاری ہے۔ قدامہ نے تشبیہ کو بھی اغراض میں شامل کر دیا۔

(۳) ابوالحسن علی بن عیسٰی الرمانی نحوی م ۳۸۴ھ نے لکھا۔
۱۔ نسیب۔ ۲۔ مدح۔ ۳۔ ہجو۔ ۴۔ فخر۔ ۵۔ وصف۔ رہے تشبیہ و استعارہ تو وہ وصف میں داخل ہیں۔

(۴) ابو علی حسن ابن الرشیق (م ۴۵۶ھ) نے کتاب العمدہ میں دوسروں کے بیانات بھی نقل کئے ہیں اور خود اپنی رائے بھی دی ہے۔ ملاحظہ ہو:

ا۔ ایک شخص نے چار ارکان قرار دیئے: مدح، ہجو، نسیب، مرثیہ۔
ب۔ عبدالکریم نے کہا کہ اصناف شعر میں اصل چار ہیں۔ مدح۔ ہجو۔ حکمت۔ لہو۔
پھر ان کی تین تین شاخیں کیں۔ حسب ذیل:
مدح: مراثی، افتخار، شکر۔
ہجو: ذم، عتاب، استبطاء۔
حکمت۔ امثال، تزہید، مواعظ۔
لہو غزل، طرد، خمریات۔

ج۔ خود ابن رشیق نے ذیل کے نو باب قائم کیے۔
۱۔ نسیب۔ ۲۔ مدح۔ ۳۔ افتخار۔ ۴۔ رثاء۔ ۵۔ اقتضاء و استنجاز
۶۔ عتاب۔ ۷۔ وعید و انذار۔ ۸۔ ہجو۔ ۹۔ اعتذار۔

(۵) ابوہلال عسکری کے مطابق جاہلی دور میں پانچ قسمیں ہیں۔
۱۔ مدح ۲۔ ہجو۔ ۳۔ وصف۔ ۴۔ تشبیب ۵۔ مرثیہ۔

(۶) نابغہ ذبیانی (م ۶۰۴ء) نے مندرجہ بالا پانچ میں اعتذار کو شامل کر کے چھے بنایا

ملاحظہ کریں ڈاکٹر ظفر احمد صدیقی۔ مضمون قصیدہ۔ اصل ہیئت اور حدود۔ مشمولہ تنقید و تفہیم مطبوعہ دار المصنفین۔ دسمبر ۱۹۸۲ء

(۷) دائرۂ معارف میں جرجی زیدان ج ۳ ص ۲۲۳ نے ابوالفدا کا تاریخ ادب پر لکھا ہے کہ زمانۂ جاہلیت میں فخر، حماسہ، تشبیب، مدح اور ہجو کے علاوہ دیگر اصناف شعر کا وجود نہ تھا۔ مرثیہ مدح ہی کی ایک شاخ تھا۔

۸۔ احمد حسن الزیات کی تاریخ الادب العربی میں لکھا ہے۔

عربی شاعری میں فخر، حماسہ، مدح، ہجا، رثا، عتاب، غزل، وصف اعتذار اور حکمت کی فراوانی ہے۔

ویسے حماسۂ ابی تمام الشجری (م ۵۴۲ھ) میں ۱۹ مستقل ابواب اور ۲۰ ذیلی فصلیں ہیں اور حماسۂ بحتری (م ۲۸۴ھ) میں ذیلی موضوعات کے لحاظ سے ۱۷۴ ابواب ہیں۔ اسی طرح عربی میں اردو کی ۴ اصناف قطعہ، قصیدہ، مرثیہ اور غزل ملتی ہیں لیکن اردو اور عربی میں ان کے استعمال میں فرق ہے۔ عربی میں قطعہ کی طرح قصیدہ بھی محض ایک ہیئت کا نام ہے جس کا موضوع کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ ڈاکٹر ظفر احمد صدیقی میرے نام خط میں لکھتے ہیں "وہاں قصیدہ بہرحال قصیدہ ہے خواہ اس کا موضوع مرثیہ یا غزل ہی کیوں نہ ہو۔ چنانچہ عربی میں ایک ہی نظم پر موضوع سے مرثیہ یا غزل اور تعداد ابیات کے لحاظ سے قصیدے کا اطلاق کیا جاتا ہے۔ بعض غزلیہ قصیدے اور رثائیہ قصیدے کی اصطلاحیں بھی رائج ہیں۔ دور جدید میں اس کے موضوع میں مزید وسعت پیدا کر دی گئی ہے اور اسے اردو کی اصطلاح نظم کا مرادف بنا دیا گیا ہے۔ چنانچہ نظم معرا۔ سانیٹ اور نثری نظموں پر بھی قصائد کا اطلاق کرتے ہیں۔"

عربی میں غزل کا مفہوم اردو کی اصطلاح 'معاملہ بندی' سے ملتا جلتا ہے۔ رہے جذبات سوز و گداز تو اس کے بیان کو نسیب کہتے ہیں۔ کبھی کبھی نسیب کو غزل اور غزل کو نسیب بھی کہہ دیتے ہیں۔ عربی میں غزل کے ساتھ تعداد ابیات کی قید ملحوظ نہیں ہے لہٰذا عربی غزل بصورت قطعہ بھی ہو سکتی ہے اور بہ تسلسل قصیدہ بھی بلکہ جیسا کہ ذکر کیا جا چکا جزو کی شکل میں بھی غزل کہی جا سکتی ہے۔ اسی طرح مرثیہ بھی رجز، قطعہ اور قصیدہ تینوں شکلوں میں کیا جا سکتا ہے۔

گویا عربی میں ہیئت کے لحاظ سے محض تین اصناف رجز، قطعہ اور قصیدہ تھیں۔ پہلا قصیدہ طویل نظم کو کہتے تھے۔ دور حاضر میں محض نظم کو کہتے ہیں وہ خواہ سانیٹ ہو یا نثری نظم۔"

موجودہ اصناف کی کا موجودہ تصور فارسی میں ظاہر ہوا۔ ان میں فرد کو صنف کہنا تکلف ہے کیونکہ قدیم شعریات کے لحاظ سے یہ نظم نہیں۔ ذیل میں ان اصناف کا جائزہ لیا جاتا ہے:۔

فرد۔ تنہا شعر کو کہتے ہیں جس کے لئے شرط یہ ہے کہ شاعر نے اسے تنہا ہی کہا ہو۔ بعض نے اس کے لئے یہ بھی ضروری قرار دیا کہ اس کے دونوں مصرعے باہم مقفّٰی نہ ہوں، لیکن دوسروں کی رائے میں یہ ضروری نہیں۔ اگر شاعر نے تنہا مقفّٰی شعر کہا تو اسے بھی فرد کہیں گے۔ غزل و قصیدہ کا مقفّٰی شعر مطلع کہلاتا ہے۔ مثنوی کے شعر کو بیت کہتے ہیں۔ بیت کے دونوں مصرعے مقفّٰی ہونے چاہئیں۔ فارسی قطعے میں کہا گیا ہے۔

در شعر سہ تن پیمبرانند ہر چند کہ لا نبیّ بعدی
ابیات و قصیدہ و غزل را فردوسی و انوری و سعدی

یہاں ابیات سے مراد مثنوی ہے۔ اگر بیت مثنوی سے مخصوص نہ بھی ہو تو بھی بیت کے دونوں مصرع عموماً مقفّٰی ہوتے ہیں۔

قدما نے بھی اس اصول کے خلاف آواز اٹھائی کہ فرد وہ شعر ہے جو تنہا وجود میں آیا ہو۔ بعض نے کسی بھی ایک شعر کو فرد کہنے کا مطالبہ کیا لیکن وہ عام طور پر نہیں مانا گیا۔ اس انکار کا منطقی جواز نہیں۔ ذیل کا شعر فرد ہے:

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دِوانا مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا گذری

اگر اتفاق سے اس شعر کی پوری غزل مل جائے تو یہ فرد نہ رہے گا۔ یہ کوئی منطقی بات نہ ہوئی۔

قصیدہ۔ عربی میں قصیدے کا مفہوم پیچھے لکھا گیا۔ فارسی اور اردو میں یہ ان اصناف میں سے ہے جو ہیئت اور موضوع دونوں کو ملحوظ رکھتی ہیں۔ اس کے شروع میں ایک مطلع ہوتا ہے۔ بعد کے اشعار مطلع سے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ ایک جزو کے بعد پھر مطلع آ سکتا ہے اس طرح تین چار یا زیادہ مطلعے بھی ہو سکتے ہیں۔ انھیں مطلع ثانی، مطلع ثالث وغیرہ کہا جاتا ہے لیکن غزل کے برخلاف قصیدے میں دو مطلعے مسلسل نہیں آ سکتے۔ قصیدے کے کم سے کم اور زیادہ سے زیادہ اشعار بھی متعین کئے گئے۔ ان کی تفصیل بحرالفصاحت[1] اور ڈاکٹر ابو محمد سحر[2] کی کتاب میں دیکھی جا سکتی ہے۔ کم سے کم تعداد سات سے لے کر ۲۰ تک

[1] بحرالفصاحت، ص ۸۱ [2] اردو میں قصیدہ نگاری ص ۱۲-۱۳۔ طبع چہارم ۱۹۶۹ء لکھنؤ۔

شائع کی گئی ہے۔ زیادہ سے زیادہ تعداد کی شرط کو نظر انداز کر کے سودا کے ایک شاگرد نے آٹھ سو سے زیادہ اشعار کا اور شاطر مدراسی نے ۱۳۹۶ اشعار کا قصیدہ کہا۔[1]

علی حیدر نظم طباطبائی نے ہفت خوان قصیدہ لکھا جو رسولؐ سے متعلق سات قصیدوں پر مشتمل ہے۔ عرب میں چونکہ قصیدہ محض طویل نظم کو کہتے ہیں اس لئے اس میں ہر قسم کے موضوعات پیش کئے جاتے تھے۔ یہ دوسری بات ہے کہ موضوعات محدود تھے۔ فارسی میں اس کے خاص موضوعات مدح یا ہجو تھے۔ بہار، شکایت روزگار، پند و وعظ وغیرہ کو بھی موضوع بنایا گیا۔ اردو میں سودا کے قصیدے 'تضحیک روزگار' میں شکایت زمانہ ہے۔

موضوع کے لحاظ سے قصیدے کی چار قسمیں ہیں۔۔

مدحیہ، ہجویہ، وعظیہ، بیانیہ۔

دور حاضر میں شہدائے کربلا اور ائمہ کے یوم ولادت پر ان کی مدح میں بھی قصیدے لکھے گئے۔ ایسے قصیدوں کے مشاعروں کو مقاصدہ کہتے ہیں۔ ہیئت کے لحاظ سے قصیدے کی دو قسمیں ہیں۔

۱۔ تمہیدیہ۔ ۲۔ خطابیہ۔

خطابیہ میں تمہید نہیں ہوتی بلکہ ابتدا ہی سے مدح، ہجو وغیرہ شروع ہو جاتی ہے۔ ایسے قصیدوں کی تعداد بہت کم ہے اور انھیں اچھا نہیں سمجھا جاتا۔ تمہیدیہ میں چار یا پانچ حصے ہوتے ہیں۔

۱۔ تشبیب۔ یہ لفظ شباب سے ملا ہے۔ اسے نسیب بھی کہتے ہیں۔ نجم الغنی کے مطابق "نسیب بھی غزل کہنے اور عورتوں کے حال کی صفت کرنے کے معنی میں ہے"۔ اس سے ظاہر ہے کہ ابتداً تشبیب میں حسن و عشق کا موضوع ہی ہوتا ہوگا۔ بعد میں دوسرے مطالب بھی داخل ہو گئے۔ دکن میں جو قصیدوں کی تشبیب میں آسمان، ماہ و انجم وغیرہ کا ذکر ہوتا تھا انھیں چرخیات کہتے تھے۔ تشبیب کے لئے ایک شرط یہ ہے کہ اس کے اشعار کی تعداد مدحیہ اشعار سے زیادہ نہ ہو۔ ابن رشیق نے مدح پر تشبیب کی زیادتی کو عیب میں شمار کیا ہے۔

دوسرے حصے کو عربی میں تخلص اور فارسی میں گریز کہتے ہیں۔ اس میں شاعر کا کمال یہ ہے کہ تشبیب اور مدح یا ہجو کے دو مختلف النوع موضوعات کو کس چابک دستی سے منسلک کر دیتا ہے۔ جس قصیدے میں گریز نہ ہو اسے مقتضب کہتے ہیں اور یہ خامی ہے۔

---

[1] اردو میں قصیدہ نگاری ص ۱۲، ۱۳۔ طبع چہارم ۱۹۷۹ء

تیسرا حصہ مدح یا ہجو ہے۔ چوتھے میں دو موضوعات کو سمو کر پیش کیا جاتا ہے (اظہار مدعا اور دعا برائے ممدوح) ڈاکٹر ابو محمد سحر کے مطابق قصیدے کی ایک قسم دعائیہ ہے جس میں شروع سے دعائیہ اشعار ہوتے ہیں۔ ایسا ہو تو اسے قصیدہ خطابیہ کے ذیل میں رکھا جائے گا۔

بعض شعرا نے اپنے قصیدوں کے نام بھی رکھے ہیں۔ مثلاً سودا کا قصیدہ تضحیک روزگار یا منقبتی قصیدہ باب الجنت۔ قصیدوں کو شعر کے آخری حرف کی بنا پر لامیہ رائیہ وغیرہ بھی کہا جاتا ہے۔

جان صاحب نے ریختی کے قصیدے کو قصیدی کا نام دیا ہے۔

قصیدہ مرد ہیں کہتے قصیدی میں نے کہی

بدیع حسینی نے ہاشمی بیجاپوری کے غیر مطبوعہ کلام میں ایک قصیدے کو قصیدی کہا ہے۔ ان کے بقول ہاشمی نے نواب ذو الفقار خان کی مدح میں قصیدی[1] لکھی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ہاشمی نے یہ نام نہیں دیا، بدیع حسینی اسے قصیدی کہہ رہے ہیں نصیر الدین ہاشمی نے سالار جنگ کے مخطوطات[2] کی فہرست میں اس قصیدے کا ذکر کیا ہے لیکن انھوں نے اسے 'قصیدی' نہیں لکھا۔

غزل۔ اس کے پہلے شعر کے دونوں مصرعوں میں قافیہ ہوتا ہے جسے مطلع کہتے ہیں۔ بعد کے اشعار میں عموماً صرف مصرع ثانی میں قافیہ ہوتا ہے۔ آخری شعر میں تخلص ہوتا ہے اور اسے مقطع کہتے ہیں۔ مطلع یا مقطع لانا لازمی نہیں لیکن مطلع کے بغیر غزل ناقص الاول اور مقطع کے بغیر ناقص الآخر معلوم ہوتی ہے۔ غالب پر طنز کیا گیا تھا۔

ڈیڑھ حزیر بھی تو ہے مطلع و مقطع غائب　　غالب آسان نہیں صاحب دیوان ہونا

مطلع کا نہ ہونا غزل کے لئے بطور خاص معیوب ہے۔ ایک غزل میں کئی مطلعے ہو سکتے ہیں۔ کبھی کبھی تو پوری غزل مطلعوں پر مشتمل ہوتی ہے۔

حسن مطلع کسے کہتے ہیں، اس کے بارے میں تفصیل سے لکھنے کی اجازت چاہتا ہوں۔ کئی سال ہوئے یو۔پی اردو اکیڈمی میں ایک شعری نشست ہوئی۔ پنڈت آنند نرائن ملا نے صدارت کی۔ شمس الرحمٰن فاروقی اور راقم الحروف بھی موجود تھے ہم دونوں

---

[1] بدیع حسینی۔ دکنی ریختی کا ارتقا، ص ۲۰۴، ۲۳۰ حیدرآباد سنہ طبع ندارد۔

[2] ص ۳۸۱۔

ے بیچ حسن مطلع کے معنی پر اختلاف ہو گیا۔ میرا کہنا تھا کہ ایک مطلع کے بعد دوسرا مطلع آئے والے حسن مطلع کہتے ہیں۔ فاروقی صاحب کا موقف تھا کہ دوسرے مطلع کو مطلع ثانی تیسرے کو مطلع ثالث کہیں گے۔ حسن مطلع صرف اس پہلے شعر کو کہیں گے جس کے پہلے مصرع میں قافیہ نہ ہو۔ میں نے جناب آنند نرائن ملا کو دونوں کا موقف بتا کر پوچھا۔ انھوں نے شپٹا کر قانونی جواب دیا کہ حسن مطلع غزل کے دوسرے شعر کو کہتے ہیں، اس کے دونوں مصرعوں میں قافیہ ہو کہ نہ ہو۔

کلیات سودا مرتبہ عبدالباری آسی ۱۹۳۲ء اور جلد دوم کے آخر میں سودا کا فارسی رسالہ[1] عبرت الغافلین ہے۔ اس میں سودا نے دو جگہ حسن مطلع کا ذکر کیا ہے۔ دونوں جگہ انھوں نے غزل کے ایسے دوسرے شعر کو حسن مطلع کہا ہے جس کے پہلے مصرع میں قافیہ نہیں۔ فروری ۱۹۷۹ء میں میرا پٹنہ جانے کا اتفاق ہوا جہاں قاضی عبدالودود سے ملاقات ہوئی۔ میں نے ان سے حسن مطلع کے معنی پوچھے۔ شمس الرحمٰن فاروقی، پنڈت آنند نرائن ملا اور اپنا موقف عرض کرنے کے بعد سودا کے عبرت الغافلین کی صورت حال بھی بتائی۔ قاضی صاحب نے سن کر کوئی دو ٹوک جواب نہیں دیا۔ کہنے لگے کہ سودا کم علم آدمی تھا۔ میر اس سے زیادہ پڑھا لکھا تھا۔ سودا کے قول پر بھروسا نہیں کر سکتے۔ میں کتابیں دیکھ کر بعد میں لکھوں گا، لیکن اس کے بعد قاضی صاحب نے کچھ نہ لکھا۔ بحر الفصاحت میں درج ہے:

"بیت اول کے دونوں مصرعے مقفیٰ ہوں اور اس بیت کو مطلع کہتے ہیں۔ باقی ابیات غزل میں صرف مصرع ثانی میں قافیہ ہوتا ہے اور بیت ثانی کو حسن مطلع و زیب مطلع بولتے ہیں اور ایک غزل میں دو یا تین یا زیادہ مطلع بھی لاتے ہیں۔"[2]

تو واضح ہو گیا کہ دوسرے شعر کو حسن مطلع کہتے ہیں لیکن چونکہ نجم الغنی کے نزدیک بیت کے معنی میں مطلع بھی شامل ہے اس کے معنی یہ ہوئے بیت ثانی خود مطلع ہو یا نہ ہو حسن مطلع کہلائے گی۔

پنڈت آنند نرائن ملا والا موقف معلوم ہوتا ہے۔

ڈاکٹر رفیق حسین اپنے مقالے اردو غزل کی نشو و نما میں لکھتے ہیں:

"مطلع کے بعد کا شعر اگر مطلع ہے تو اسے مطلع ثانی کہتے ہیں لیکن اگر مطلع نہیں ہے تو اسے حسن مطلع۔"[3]

---

[1] کلیات سودا۔ دوسری جلد ص ۱۰۷ چوتھی سطر نیز ص ۲۴۲ سطر ۱۶۔

[2] ص ۶۹۔ [3] اردو غزل کی نشو و نما ص ۲۲۔ رام نرائن لال الہ آباد۔ ۱۹۵۵ء

ترقی اردو بورڈ کی درس بلاغت میں میرے شاگرد شمیم احمد نے اقسام شعر پر لکھا ہے۔ خیال یہ ہے کہ اس وقت کے ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی کی نظر سے گذر چکا ہوگا۔ اس میں بعض اصطلاحوں کی تعریف یوں ہے:

"مطلع ثانی: اسے زیب مطلع بھی کہتے ہیں۔ غزل میں مطلع کے بعد اگر دوسرا شعر بھی ہم قافیہ مصرعوں پر مشتمل ہو تو اسے مطلع ثانی کہا جاتا ہے۔"[1]

حسن مطلع و زیب مطلع: مطلع کے فوراً بعد آنے والے شعر کو کہتے ہیں۔[2]

چونکہ انھوں نے مطلع ثانی اور حسن مطلع دونوں کا متبادل نام زیب مطلع لکھا ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ مطلع ثانی اور حسن مطلع مترادف ہوئے۔ غالباً یہ پنڈت ملا والا موقف ہے کہ مطلع کے بعد کا دوسرا شعر حسن مطلع ہے خواہ وہ مطلع ہو یا نہ ہو۔ میرا خیال ہے کہ فارسی روایات شعر کے مطابق اس دوسرے شعر کو حسن مطلع کہتے ہیں جس کے دونوں مصرعے مقفیٰ نہ ہوں لیکن اردو شاعروں میں رواج یہ ہے کہ دوسرے مطلع کو حسن مطلع کہتے ہیں اور یہی مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اگر دوسرے شعر میں دونوں مصرعے مقفیٰ نہ ہوں تو اسے حسن مطلع یا زیب مطلع کیوں کہا جائے۔ غیر مقفیٰ شعر سے مطلع میں کون سا حسن یا زیبائش کا اضافہ ہوتا ہے۔ اس کے بعد میں آنے والے غیر مقفیٰ اشعار میں کون سی فوقیت ہے۔

مقطع میں تخلص کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ انسان کا نام معلوم ہو یعنی شاعر کی طرف اشارہ کرے۔ اگر اس سے صرف عام معنی مراد لیے جا سکیں اور وہ تخلص قائل معلوم نہ ہو تو عیب ہے۔[3] مثلاً برسوں کی ایک دم میں رفاقت جو چھوڑ دے۔ کیا ایسی زندگی کا بھروسا کرے کوئی۔ مرزا یکین رفاقت لیکن اگر تخلص سے شاعر کی ذات بھی مراد لی جائے اور اس کے عام معنی بھی مراد لیے جا سکیں تو یہ حسن ہے۔ مثلاً:

بت خانہ میں ہو گر ترا گھر — مومن ہیں تو پھر نہ آئیں گے ہم

غزل کے اشعار کی تعداد کسی نے کم سے کم پانچ اور زیادہ سے زیادہ ۱۱ بتائی لیکن دوسرے نے کم سے کم تین اور زیادہ سے زیادہ ۲۵ مقرر کی لیکن ان میں سے کسی کی پابندی نہیں کی گئی۔ دیوان غالب میں دو شعر کی غزلیں بھی ہیں، تین شعر کی بھی۔ ڈاکٹر منوہر سہائے انور کی غزل میں پچاس کے قریب شعر بھی ہوتے تھے۔ ویسے قاعدہ یہ ہے کہ ایک زمین میں زیادہ اشعار ہو جانے پر انھیں کئی غزلوں میں بانٹ دیتے ہیں اور انھیں دو غزلہ سہ غزلہ کہتے ہیں۔

---

[1] درس بلاغت ص ۱۵۲ [2] ایضاً ص ۱۵۳ [3] بحر الفصاحت ص ۱۱۰، [4] ایضاً ص ۷۷۔

بحر الفصاحت کے مطابق امداد علی بحر اور مولوی مذاق نے ہفت غزلہ تک لکھا ہے۔[1] ایک عجیب اصول یہ بنایا گیا تھا کہ غزل کے اشعار کی تعداد طاق ہونی چاہیے۔ اس کا کوئی منطقی یا ادبی جواز نہیں۔ ڈاکٹر سید رفیق حسین لکھتے ہیں کہ یہ اس لئے تھا کہ شعور میں طاق رہنے کا جذبہ کارفرما رہا کرتا ہو۔[2]

لیکن یہ بات ہوتی تو دوسری اصناف میں بھی اشعار کی طاق تعداد کو مسعد رکھا جاتا۔ اچھا ہوا کہ اس اصول کی پابندی نہیں کی گئی۔

زمین : غزل کی ردیف و قافیہ و وزن کو ملا کر زمین کہتے ہیں۔ بحر الفصاحت میں لکھا ہے۔ زمین غزل مراد ردیف و قافیہ سے ہے مع قید بحر کے۔[3]

درس بلاغت میں شمیم احمد لکھتے ہیں کہ زمین میں بحر کا مشترک ہونا شرط ہے[4] مجھے اس سے اتفاق نہیں ہے۔ بحر کے بغیر سایہ نامکمل رہتا ہے۔ آب حیات میں جہاں زمین کا ذکر ہے وہاں بحر سمیت ہم وزن اشعار ہی مراد لئے ہیں۔

غزل کا ہر شعر معنوی اعتبار سے آزاد ہوتا ہے لیکن دو صورتیں اس کی خلاف ورزی کی ہوتی ہیں۔ غزل مسلسل میں۔ اس میں مختلف اشعار میں ایک معنوی ارتباط و ارتقا ہوتا ہے۔ مثلاً آتش کی وہ مشہور غزل "شب وصل تھی چاندنی کا سماں تھا"۔ ارتباط و تسلسل غزل کے مزاج کے خلاف ہے لیکن غزل مسلسل میں اشعار معنوی اعتبار سے یک گونہ آزاد بھی ہوتے ہیں۔ دوسری صورت قطعے کی ہے۔

غزل میں کچھ اشعار ایک دوسرے سے اس طرح منسلک کر دیے جاتے ہیں کہ انھیں قطعہ یا قطعہ بند کہتے ہیں غزل میں قطعہ لانا شاعر کا عجز ہے کہ وہ خیال کو ایک شعر میں مکمل نہ کر سکا۔

اصلاً غزل کے موضوعات مقرر تھے حسن، عشق، معرفت، خمریات، تصوف، طنز، اخلاقیات وغیرہ۔ تو سطحیں اور ان کے دائرے کے علاوہ اُن میں سیاسی غرض موضوع کا بھی آجاتا تھا مثلاً۔

حوالی کے تھے راجہ مہاراجہ جی کیوں سامنے کو وال کسی نے
زمیں کھود کر تو ایک جوگی دھرے ہوئے سر پہ سامنے ملا
(انشا)

---

[1] بحر الفصاحت ص ۸۰ [2] اردو غزل کی نشو و نما ص ۳۲

[3] بحر الفصاحت ص ۸۰ [4] درس بلاغت ص ۱۵۳۔

ہندوستاں کی دولت و حشمت جو کچھ کہ تھی
ظالم فرنگیوں نے بہ تدبیر کھینچ لی (مصحفی)

غالب گر سفر میں مجھے ساتھ لے چلیں
حج کا ثواب نذر کروں گا حضور کی (غالب)

سید اٹھے جو گزٹ لے کے تو لاکھوں لائے
شیخ قرآن دکھاتے پھرے پیسا نہ ملا (اکبر)

جدید غزل کے لئے کوئی مضمون شجرِ ممنوعہ نہیں۔ اس ہر قسم کے مطالعہ کو غزل میں بہتر بنایا جا سکتا ہے اور نظم کے طور پر بھی آسکتی ہے۔ مثلاً شوق وزیر حسن، میر کی مثنوی جیسا میر تر کی مثنوی خواب و خیال اور مثنوی گلزار نسیم میں غزلیں ہیں جو غالب کے قصیدے حاور رکھا مسئلہ میں غزل ہے امانت کی اندر سبھا میں غزلیں ہیں لیکن سب سے عجیب تجربہ کرشن کانت کا ہے۔ انھوں نے نظم و غزل کو ملا کر ایک صنف "نظم و غزل" کے نام سے وضع کرنی چاہی ہے۔ اس میں پہلے حصہ میں ایک آزاد نظم ہے جو یوں شروع ہوتی ہے۔

کوئی نظم لکھیں غزل کوئی کہہ دیں
ذرا ذہن آ ... کو آج شہ دیں
کوئی شاہزادہ کسی مہ پارہ کا رسیا کبھی حسن کا ایسا کبھی تھا
جھلکتا نہ تھا اس کے حسنِ عمل سے

دوسرے حصہ میں غزل ہے لیکن گریز کے آخری مصرع کو شاہ ایک مصرع ... ان اجزا کو منسلک کیا ہے گریز یوں

... نظم یہ کھلی کہانی
... یہ ہے عام سی اور پرانی
... ہم

کریں صرف کچھ وقت فکرِ غزل میں
تماشا کریں تھل کو اک کنول میں

سیاست کے مذموم ارادوں کے باعث
خلل پڑ گیا ہے مسائل کے حل میں

---

[1] درس بلاغت نظم و غزل، رسالہ کوہسار بھاگلپور شمارہ ۱-۹ ۱۹۸۴ء ص ۲

نظم کے بیچ غزل لانے کی روایت پرانی ہے لیکن ایک مختصر نظم میں اس طرح غزل کو جوڑ دینا بالکل دو لخت ہے۔ ایسے تجربوں پر مثل صادق آتی ہے "خشک یا گندہ بیروزہ خوردن اگرچہ گندہ مگر ایجاد بندہ۔"

اس قسم کے تجربے اور بھی کئے گئے۔ انھیں غزل کی ذیلی اصناف کہئے۔

ذو بحرین غزل : شاید اسے غزل کی ذیلی صنف نہیں عروضی تجربہ کہنا چاہئے۔ ایک صنعت متلون ہوتی ہے جس میں شعر بہ یک وقت دو اوزان میں تقطیع کیا جا سکتا ہے۔ یہاں ایسی غزل کا ذکر ہے جس کے مختلف مصرعے دو مختلف اوزان میں ہوں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے کہا تھا "کسی مختصر نظم میں بھی مختلف مصرعے مختلف بحروں میں ہوں تو کوئی حرج نہیں مگر نظم کی حاوی لے واحد التاثر ہو۔"[۹]

فاروقی نے شب خون شمارہ ۶۸ میں محمد علوی کی دو بحری غزل چھاپی۔

ہونٹوں کے گلابوں کو چرا لینے سے پہلے بالوں میں کوئی پھول کھلا دینا چاہئے

شب خون شمارہ ۶۹۔ بابت فروری ۷۲ء میں غلام مرتضیٰ راہی کی اسی قسم کی غزل چھاپی۔

اک اشارے پہ اس کے کھیل گیا اپنی قیمت ہی چکا دی میں نے

یہ تجربہ ایسا ہی ہے جیسا مرزا عظیم بیگ کی غزل میں ناواقفیت کے سبب بحر رمل اور رجز میں خلط ہو گیا تھا اور انشا نے تعریفی مخمس کہا تھا ع بحر رجز میں ڈال کے بحر رمل چلے

آزاد غزل : اسے ۱۹۶۰ء[۱۰] کے اوائل میں مظہر امام نے اختراع کیا۔ آجکل اس کا بہت شور ہے۔ آزاد نظم کی طرح اس میں مصرعے چھوٹے بڑے ہوتے ہیں۔ لیکن آزاد غزل بالکل نئی چیز نہیں۔ مولوی عبدالرحمٰن نے ۱۹۲۳ء میں چند لکچر دیئے جنھیں انھوں نے مراۃ الشعر کے نام سے شائع کیا۔ اس میں انھوں نے کسی شیدا کی ایک غزل دی ہے جو ان کے بقول دو اوزان میں ہے۔ دراصل یہ ایک ہی وزن کے چھوٹے بڑے مصرعے ہیں خدا معلوم اسے آزاد غزل کہا جائے یا مستزاد یا دو بحری غزل۔ اس کا ابتدائی جزیہ ہے؛

مے کشی کا جو مرا ہے یہی نام خدا

۹۔ فاروقی، لفظ و معنی ص ۴۰۔ ۳۹ بحوالہ کرامت علی کرامت، جدید شاعری میں لہر و آہنگ کے مسائل مشمولہ اضافی تنقید ص ۷۷

۱۰۔ مظہر امام آزاد غزل پر ایک نوٹ۔ مشمولہ آزاد غزل شناخت کی حدود میں مرتبہ علیم صبا نویدی ص ۴۷ مدراس اکتوبر ۱۹۸۳ء

ماہ ہو ساقی ہو اور سیر چمن تم سے خلوت ہو مری جان الگ
خوب رویوں کے دلا میٹھی باتوں پہ نہ جا
دل کو لے لیتے ہیں کر سیکڑوں فن ان سے رہنا تو کہا مان الگ

(مراۃ الشعر ص ۵۳)

اس غزل میں آزادی نہیں کمال کی پابندی ہے۔ چھوٹے مصرعے سب کے سب باہم مقفیٰ ہیں اور بڑے مصرعوں میں پہلے مصرعے آپس میں مقفیٰ ہیں۔ اور دوسرے مصرعے آپس میں۔ ظہیر غازی پوری[۱] نے آزاد غزل میں ایک پابندی شامل کر کے ایک تجربہ کیا ہے کہ ہر شعر کے دونوں مصرعوں کے ارکان برابر ہیں۔ لیکن مختلف اشعار کے ارکان کم زیادہ ہیں۔ علی احمد جلیلی[۲] نے اسے پابند آزاد غزل کہا ہے۔ مثال :

صحن سے گزرو تو آنگن آئے گا روشنی کا ایک مسکن آئے گا
آج پھر چھپر پہ بیٹھا کالا کوا کہہ گیا سال گزرا چھٹیاں اب ہوں گی ساون آئے گا

فرحت قادری صاحب[۳] نے اس تجربے کو مسترد کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ آزاد غزل کی شناخت یہی ہے کہ اس کے ہر شعر میں ایک مصرع چھوٹا ہوگا، دوسرا بڑا۔

معرّا غزل : جدت کو منطقی لغویت تک کیوں نہ پہنچا دیا جائے، ڈاکٹر حامدی کاشمیری لکھتے ہیں "ردیف و قافیہ غزل کا ایک لازمی عنصر نہیں ہوگا۔ ایسی غزلیں بھی لکھی جا سکتی ہیں جو ردیف و قافیہ کی شکست کر کے بھی اپنی انفرادیت کو قائم رکھیں گی۔"[۴]

منیب الرحمٰن لکھتے ہیں۔ "میرے خیال میں آزاد غزل سے زیادہ اچھا، موثر اور مفید قدم وہ غزل ہے جو ردیف اور قوافی کے بغیر لکھی جائے گی۔"[۵]

۱۔ سالار بنگلور کے ادبی ایڈیشن میں ظہیر کا ساقی کو اڈا امیر صدیقی۔ رسالہ شاعر۔ نثری نظم اور آزاد غزل نمبر ۱۹۸۳ء ص ۳۶۰۔

۲۔ جلیلی نئی غزل میں معنوی رجحانات ص ۱۲۳۔ حیدرآباد ۱۹۸۴ء

۳۔ فرحت قادری : مضمون آزاد غزل وقت کی ضرورت مشمولہ آزاد غزل شناخت کی حدود میں۔ ص ۱۹۴۔

۴۔ حامدی کاشمیری، ہیئت میں تبدیلیوں کی نئی معنویت شاعر نثری نظم اور آزاد غزل نمبر۔ ص ۲۹۵۔

۵۔ ایضاً شاعر نثری نظم اور آزاد غزل نمبر ص ۳۶۰۔

رسالہ کوہسار بھاگلپور کے علاوہ سابق شمارے میں حیدرآباد کے جدید شاعر رؤف خیر کی ایک غیر مردّف و غیر مقفّیٰ غزل چھپی ہے[1]۔ اس کا صحیح نام غزل معرا ہونا چاہیئے۔ اس میں پہلے شعر میں قافیہ ہے تاکہ غزل کا بھرم رکھا جاسکے۔ اس کے بعد قافیہ نہیں۔

دو شعر:

یہ سچ ہے سپنے کو رہتا ہے اب بھی تو مجھ میں — کوئی پرندہ ہے جیسے لہو لہو مجھ میں

یقین کر کہ عجب بوجھ ہے بدن کا بوجھ — ترے بغیر سنبھالا نہ جاسکا مجھ سے

قافیہ غزل کے منتشر اشعار کو شیرازہ بند کرنے والی واحد سلک ہے۔ یہاں یہ کچا دھاگا بھی نہیں۔ اس طرز کو غزل کہنے کا جواز صرف یہ ہے کہ اس کا ہر شعر آزاد ہے۔

نثری غزل: مجھے تین نثری غزل لکھنے والوں کا ذکر کرنا ہے۔ سب سے پہلے ڈاکٹر حامدی کاشمیری کے مضمون کا ذیل کا اقتباس ملاحظہ ہو:

"اگر نظم کی صنف میں وزن کو خیر باد کہنے کا رجحان تقویت پاتا ہے تو صنف غزل میں اس سے اغماض برتنے کا کیا جواز ہے۔ اگر نثری نظم لکھی جائے تو نثری غزل کیوں نہیں؟ ممکن ہے بعض حضرات ایسا کرنے یعنی غزل کو مروجہ عروضی وزن سے آزاد کرنے پر اس کی انفرادیت کے لئے خطرہ لاحق ہونے کے اندیشہ کا اظہار کریں۔ ایسے حضرات کی خدمت میں عرض ہے کہ یہ اندیشہ اندیشۂ باطل ہے۔ کیونکہ نظم کے ساتھ اس طریقۂ کار کو روا رکھ کر اس کی منفرد صنفی حیثیت کو کوئی زک نہ پہنچا سکا تو غزل کے لئے خوف و خطرہ کیوں؟"[2]

اپنے مضمون کے آخر میں حامدی نے اپنی تین غزلیں شامل کیں۔ ان میں سے پہلی دو میں ردیف قافیہ ہے تیسری میں وہ بھی نہیں۔ لیکن ان سب میں نثر کی فطری نحوی ترتیب برقرار نہیں بلکہ نظم کی طرح فعل کو جملے کی ابتدا یا وسط میں لے آئے ہیں۔ اس طرح انھیں پڑھنے سے ایسے اشعار کا احساس ہوتا ہے جو کسی غیر موزوں طبع شاعر نے کہے ہوں۔

ان سے پہلے دو حضرات نثری غزلیں کہیں۔ ان کی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں نثری ترتیب برقرار رکھی گئی ہے۔ ۱۹۷۷ء کی دو کتابوں میں نثری غزل کا ذکر خیر دکھائی دیا۔ ڈاکٹر عنوان چشتی[3] نے ظفر صہبائی کی ایسی غزل کی اطلاع دی۔ اس میں نثر کے دو جملے اوپر نیچے لکھ دیے جاتے

---

1. کوہسار بھاگلپور۔ شمارہ ۱-۹ ۱۹۹۳ء ص ۴۸ ۔
2. شاعر، نثری نظم اور آزاد غزل نمبر ص ۲۹۵ ۔
3. عنوان چشتی اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت ص ۲۱۵۔ دلی ۱۹۷۷ء ۔

ہیں جن کے آخر میں قافیہ ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

کالی اور سفید نسلوں کے لوگ، دو نہیں ایک ہی خاندان کے افراد ہیں

آؤ ہم خود کو دستوں سے جوڑ دیں، فاصلے محدود دیسوں کی ایجاد ہیں

لیکن اس قسم کے نثری اشعار تو فسانۂ عجائب میں بھی ملتے ہیں:

رنگِ چمن صرفِ خزاں دیکھا — ڈھلا ہوا حسنِ گلِ رعنا دیکھا

اس لڑائی کا قصہ فسانہ ہوجائے گا — امروز فردا میں مسافر روانہ ہوجائے گا

جلوۂ حسن ستانہ صد آشفتگی کا باعث ہے — نالۂ بلبل شیدا گوش گل رعنا کا ترانہ ہے

ایسے جملوں کو جوڑ دیا جائے تو نثری مثنوی آمیز غزل بن جائے۔

مشہور شعرا میں ڈاکٹر بشیر بدر نے شدومد سے نثری غزل کی وکالت کی۔ کرامت علی کرامت نے اپنی کتاب اضافی تنقید میں اس کی تفصیل[1] دی ہے۔ میرا ماخذ وہی ہے۔ بشیر بدر لکھتے ہیں: "تخلیقی نثر اور نظم کا وہ مختصر ترین حصہ جو جادوانی حدود میں داخل ہونے لگتا ہے اسے غزل کہا جاسکتا ہے۔"

آگے لکھتے ہیں کہ انھوں نے اپنی نثری غزلوں میں مختلف پیٹرن رکھے ہیں جن میں سے ایک یہ ہے کہ پرانی نثر میں جو فقرے یا جملے شاعری ہیں انھیں مصرع کی طرح مان کر ان پر غزلیں لکھی جائیں مثلاً عالم کے خدا کا حمد تصویر میری لے کر کیا کروگے۔"

بشیر بدر کی یہ غزلیں نثری کم ہیں، آزاد زیادہ، معرا بھی۔ آزاد سے مراد یہ ہے کہ ان کے نثری مصرعے چھوٹے بڑے ہیں۔ ایک نمونہ

گھر سے باہر پیلی مچھلیاں، سرخ فاختائیں، سنہری گلہریاں اچھی لگتی ہیں۔ لیکن

گھر پر ہر مرد یہی چاہتا ہے کہ اس کی بیوی ایک عورت ہو۔

اینٹی غزل: یا ضد غزل۔ کچھ [illegible] غزل کی ان ہی دنوں [illegible] کہا گیا جو صنف کی ضد ہیں۔ ایک جدید صنف وہ ہے جو موضوع کی سطح پر [illegible] کے ذہن کی پیداوار ہے۔ اس کے اشعار آدھے ادھورے معلوم ہوتے ہیں لیکن ان میں کچھ معنی ضرور ہوتے ہیں۔ یہ [illegible] اور بعض اوقات مہمل ہوتے ہیں۔ [illegible] وغیرہ نے تفنن طبع کے طور پر ایسی غزلیں کہیں۔ بعض اوقات اچھی بھلی غزل میں [illegible] دو ایک اشعار رکھ دیے جاتے ہیں [illegible] غزل یا کیسے حسن کی [illegible]

---

1. کرامت اضافی تنقید ص ۳۵۴۔ ۳۵۶ الہ آباد ۱۹۷۷ء

ہے اور ذیل کے مطلعوں والی غزلیں :

استانہ سنبھال مال مڈی — اندر ہو چل پڑی ہے گڈی
میری بھی نہ جوڑ کر ترٹی — اے خان قطب نثار بھٹی
جر گئی لکڑی لکڑ — لکڑی تھی یا لکڑ

(ظفر اقبال)

الف سیر کرنے گیا نون میں — ملے میم کے نقش با نون میں
کنائوں سے باہر نکالو الف — برہنہ بدن ۔ رچلا لو الف

(عادل منصوری)

میں غزل کی ان تمام نئی ذیلی اصناف کو محض ایجاد بندہ سمجھتا ہوں۔

قطعہ : اس کا صحیح تلفظ قِط + عہ یعنی ق مکسور اور ط ساکن ہے، لیکن متاخرین نے ق مفتوح کے ساتھ بھی استعمال کیا ہے۔ اس میں پہلے مصرعوں میں مطلع نہیں ہوتا۔ تمام اشعار کے مصرع ثانی مقفٰی ہوتے ہیں۔ تمام اشعار معنوی اعتبار سے ایک دوسرے سے منسلک ہوتے ہیں۔ عربی میں قصیدے سے پہلے کی منزل قطعہ تھی جو ایک مختصر نظم تھی اس میں دس بارہ شعر سے زیادہ نہیں ہوتے تھے۔ بحرالفصاحت کے مطابق اس میں اشعار کی کم سے کم تعداد دو اور زیادہ سے زیادہ ایک سو ستر تک ہوتی ہے۔

سچ یہ ہے کہ مختلف اصناف کے اشعار کی تعداد کا تعین من مانے طور پر کیا گیا ہے۔ ۔۔۔ کے لئے زیادہ سے زیادہ کی حد ۔۔ کیوں ۔۔ یا ۔۔ کیوں نہیں۔ اس تعداد کے پیچھے کوئی تنقیدی ۔۔۔ معیار نہیں۔ یہ تخلیق کار کی صوابدید پر چھوڑ دیا جانا چاہئے۔

روایتاً قطعہ میں مطلع نہیں ہوتا لیکن دورِ حاضر میں اس کی پابندی نہیں رہی۔ ۔۔۔ ایسے مطلع دار قطعے لکھے ہیں چونکہ ان میں معنوی ربط ہے اس لئے انہیں ۔۔۔ ہوئی جا ۔۔ نہیں مثلاً ذیل کی مطلع دار نظموں کو دیکھئے :

اقبال ۔۔۔ صبح — مشمولہ بانگِ درا ص ۱۲۶ طبع سوم
لینن — مشمولہ بالِ جبریل
دعا ۔۔۔ سے — مشمولہ بالِ جبریل
چکبست ۔۔۔ قومی — مشمولہ کلیاتِ چکبست مرتبہ کالی داس گپتا رضا ص ۹۵
سیماب — شکستِ جمود — مشمولہ شعرِ انقلاب ص ۵۰
سیماب — عیدِ امروز — مشمولہ شعرِ انقلاب ص ۹۳
جوش — باغی انسان — مشمولہ انتخابِ جوش مرتبہ احتشام حسین و مسیح الزماں ص ۳۵
شکستِ زنداں کا خواب — ،، ،، ص ۳۷
ساون کے مہینے میں — ،، ،، ص ۱۸۰

اور بالِ جبریل میں اقبال کی جو نام نہاد رباعیاں ہیں۔ وہ رباعی کے اوزان میں نہیں۔ وہ قطعے نہیں تو اور کیا ہیں۔ کلیاتِ سودا میں مرثیہ مفردہ کے عنوان سے متعدد مرثیے مطلع دار قطعے کی ہیئت میں ہیں۔ اکبر الٰہ آبادی کے کلام میں کئی مطلعے دار قطعے ہیں۔

مثنوی : مثنیٰ (م مفتوح، ث ساکن) کے معنی ہیں دو۔ اس میں یائے نسبتی لگا کر مثنوی بنایا گیا۔ اس کی ہر بیت کے دونوں مصرعے باہم مقفٰی ہوتے ہیں اور ہر شعر کے بعد قافیہ بدلتا رہتا ہے۔ اس طرح اس میں لمبی نظمیں کہنا سہل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فارسی میں شاہنامہ اور مثنوی مولانا روم اور اردو میں الف لیلہ نو منظوم جیسی طویل نظمیں اسی صنف میں لکھی گئیں۔ اس کی یکسانیت توڑنے کے لئے دو طریقے روبہ کار لائے جا سکتے ہیں۔ بعض اوقات طویل مثنوی کے بیچ غزل داخل کر لی جاتی ہے جیسا کہ میر کی مثنوی معاملاتِ عشق، مثنوی میر حسن اور گلزارِ نسیم میں کیا گیا۔ شوق کی مثنوی خواب و خیال میں نقول عنوان حسینی ۱۲ غزلیں، قطعات اور ایک طویل ترجیع بند شامل ہیں۔ جرأت کی مثنوی کارستانِ الفت میں دوہے شامل ہیں۔

محمد حسین آزاد نے مثنوی کو بندوں میں تقسیم کر کے لکھا۔ اقبال نے اس تکنیک کو کثرت سے برتا۔ ان کی نظم گورستانِ شاہی میں اتنی جلد جلد بندوں کی تقسیم ہے کہ مسدس ۔۔۔ جیسا معلوم ہوتا ہے۔

سودا نے ایک مرتبہ دوازدہ مصرع ۔۔۔ لکھا (کلیات ص ۳۲۹)۔ اس میں مثنوی کے چھ شعروں کے بعد ۔۔۔ دو ۔۔۔ ایک ۔۔۔ میں ہی کیفیت ہے گویا یہ ایک مثنوی آمیز ترکیب بند ۔۔۔ ترکیب بند نما مثنوی ہے۔

فارسی میں مثنوی کے لیے سات بحریں مقرر تھیں۔ اردو میں ابتداء ان میں چند اوزان کا اضافہ کیا گیا۔ بعد میں یہ قید ہی رفع کر دی اور کسی بھی وزن میں مثنوی لکھی جانے لگی۔ اردو میں کثیر الاوزان مثنویاں بھی ملتی ہیں۔ شاہ آیت اللہ جوہری کی مثنوی گوہرِ جوہری کے بیچ داستان کے عنوان سے کئی چھوٹے اجزا ایک دوسری بحر میں ہیں۔ اس طرح مثنوی میں دو بحریں

ہو گئی ہیں۔ سو [illegible] آمد وائی کی مثنوی عام خیال کے مطابق [illegible] حوادث مختلف اوزان میں ہیں۔

کیمس کی مثنوی خاک چینی [illegible] دو فصلیں ہیں [illegible] فصل کا وزن مختلف ہے[1]۔

فارسی [illegible] مشہور [illegible] نظامی گنجوی نے پانچ مختلف موضوعات کی طویل مثنویاں

[illegible] مجموعہ [illegible] کہا [illegible] نظامی بھی کہا جاتا ہے۔ ان کی تقلید میں دوسرے

شعراء مثلاً [illegible] [illegible] [illegible] امیر [illegible] اعظم [illegible] [illegible] ملوک [illegible]

مثنویوں کا مجموعہ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] موضوع کی [illegible] [illegible]

[illegible] مختلف [illegible] [illegible] متعلق [illegible] [illegible] طویل [illegible]

کے لیے [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ہو تو اس میں [illegible] [illegible]

[illegible] میں مثنوی [illegible] [illegible] [illegible] مناسب ہے۔

ترکیب بند: [illegible] ایک مطلع [illegible] [illegible] جاتا ہے

[illegible] [illegible] [illegible] ہوتا ہے۔ ہر شعر ایک دوسرے سے معنوی اعتبار

سے [illegible] [illegible] [illegible] میں ایک متعلق ہی لکھی جاتی ہے اسے

ٹیپ یا ٹیپ کا شعر کہہ سکتے ہیں اسی طرح کئی بند ہوتے ہیں۔ [illegible] میں ٹیپ کا شعر مختلف

ہوتا ہے شمیم[2] [illegible] [illegible] [illegible] بند میں اشعار کی تعداد کم سے کم پانچ اور

زیادہ سے زیادہ ۱۱ ہوتی ہے۔ [illegible] تعداد کوئی معنی نہیں رکھتی بحر الفصاحت میں ناظم

نظام لوری کا ترکیب بند درج ہے جس میں [illegible] بند کے قطعے میں ۱۲ شعر ہیں۔ سودا نے مرثیہ دوازدہ

مصرع [illegible] میں مثنوی کے چھ چھ اشعار کے بعد ایک [illegible] بڑھا دیا ہے۔ اسے ترکیب بند

ماننا درست نہیں یہ ایک مثنوی ہے جس کے بیچ بیچ میں دوہے آ گئے ہیں

ترجیع بند: یہ ترکیب بند ہی اس فرق کے ساتھ کہ اس کے ہر بند کے آخر

کی ٹیپ کی بیت مشترک ہوتی ہے۔ [illegible] ایک بیت کے بجائے ایک مصرع استعمال

[illegible] ہے

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ترجیع بند کے قطعے کو خانہ اور ٹیپ کے

شعر کو بند کہتے ہیں۔ اس کے مطابق ترجیع بند کے ہر خانے میں تعداد ابیات مساوی ہونی چاہیے

۵، ۷، ۹ یا ۱۱۔ اس نے ترجیع بند کی ایک اور قسم کا ذکر کیا ہے کہ ہر بند کی ٹیپ ایک [illegible] ہو بلکہ

قافیہ و ردیف میں [illegible] رکھے [illegible] ابیات ہوں۔ اگر ان ابیات کو جمع کر دیں تو ایک قطعہ

ہو جائے۔

مولوی عبد الحکیم پسر مولوی صہبائی نے ذوق کے مرثیے میں ایک ترجیع بند[1] لکھا۔

جس کے [illegible] خانے میں ۴۴ شعر ہیں اور اس کے بعد ایک فارسی شعر کی ترجیع ہے۔ یہ بہت عام

ہے کہ ترجیع بند میں ٹیپ کا شعر فارسی ہو۔

مسمط: اس کا مادہ تسمیط ہے جس کے معنی موتی پرونے کے ہیں۔ اس میں

[illegible] [illegible] [illegible] تک مختلف بند ہوتے ہیں جن کے لحاظ سے اس کی آٹھ قسمیں کی

جاتی ہیں۔

مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مسبع، مثمن، متسع، معشر۔

مسمط کی قدیم معیاری شکل یہ تھی کہ پہلے بند میں تمام مصرعے متحد القافیہ ہوں

بعد کے بندوں میں آخری مصرعے کو چھوڑ کر بقیہ سب ایک قافیہ میں متحد ہوں اور آخری

مصرع پہلے بند کے قافیے میں ہو۔ عملاً مسدس، مثمن اور معشر میں اس کی پابندی نہیں کی گئی

[illegible] میں ہر مصرع کو [illegible] فرداً فرداً لیا جاتا ہے۔

مثلث: اس کی معیاری شکل یہ ہے کہ پہلے بند میں تین مصرعوں میں قافیہ

ہو دوسرے بند میں پہلے دو مصرعے کسی دوسرے قافیے میں ہوتے ہیں اور تیسرا مصرع پہلے

بند سے ہم قافیہ ہوتا ہے۔ علیٰ ہذا القیاس اس طرح قافیے کا نظام ا ا ا۔ ب ب ا [illegible] ہوا

بعض اوقات اس کی ہیئت میں ترمیم بھی ملتی ہے۔ مثلاً

۱۔ ہر بند کا تیسرا مصرع مشترک ہوتا ہے بطور ترجیع بند کے [illegible] اس قسم کی

مثلث لکھیں۔

۲۔ عبد الحمید ازل لاہوری[2] نے ایسی مثلث لکھی جس کے ہر بند کے تینوں مصرعے باہم مقفیٰ

تھے ایک بند کو دوسرے بند سے کوئی قافیائی تعلق نہ تھا۔ یعنی بندوں کا قافیہ یوں تھا

ا ا ا۔ ب ب ب

۳۔ نظام رام پوری[3] نے اس طرح کی مثلث لکھی کہ پہلے بند کے بعد کے بندوں میں

پہلا مصرع غیر مقفیٰ تھا۔ دوسرا اور تیسرا مصرع پہلے بند سے مقفیٰ تھا۔ یہ شکل ہوئی

ا ا ا۔ ب ا ا

---

[1] عنوان چشتی اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے ص ۱۱۹ دلی [illegible]۔

[2] درس بلاغت ص ۱۳۱ [3] درس بلاغت ص ۱۴۵۔

[1] بحر الفصاحت ص ۱۰۲ [2] ایضاً ص ۹۳ [3] ایضاً ص ۹۴

شب خون

۴۔ کلیات سودا مرتبہ آسی[1] میں ایک مرثیہ مثلث بطور مستزاد ہے۔ دراصل یہ مرثیہ مہربان خاں رند کا ہے۔ اس کا پہلا بند یہ ہے:

ماں اصغر کی کہتی ہے رو رو بچے کے سوجانے کو   تھپک تھپک بیٹھی ہیں لوری دو بچوں میں جو سکانے کو

بے بے اصغر میرے لال

اس مرثیے میں ہر بند کا تیسرا مصرع "بے بے اصغر میرے لال" ہے۔ چونکہ یہ پہلے شعر کے قافیے میں نہیں اس لئے اسے مثلث کا تیسرا مصرع نہیں مانا جاسکتا یہ دراصل مثنوی مستزاد ہے یا ایک نوحہ ہے جس میں "بے بے اصغر میرے لال مرنے" کا فقرہ ہے۔

دوسروں کی غزلوں کی اس طرح تضمین کی جاتی تھی کہ ہر شعر کے پہلے مصرع کے قافیے میں اس سے پہلے ایک مصرع لگا دیا جاتا تھا۔ اس طرح مثلث کی معیاری شکل بن جاتی تھی۔

مثلث کو دکن میں تلاقی بھی کہا گیا ہے۔

مولوی عبدالحق نے کلیات ولی طبع اول کے التماس میں لکھا تھا۔

"اس کے علاوہ یہ بھی معلوم ہوا کہ بعض اصناف سخن قدیم زمانے میں رائج تھیں جو اب رائج نہیں اور اگر انھیں پھر رواج دیا جائے تو لطف سے خالی نہ ہوگا۔ جیسے تلاقی، چار در چار، بازگشت۔"[2]

یہ تلاقی کلیات ولی طبع دوم میں شامل ہے۔ بعد میں ڈاکٹر ہاشمی نے اسے معتبر نہ ہونے کے سبب خارج کر دیا۔ طبع دوم میں اس کا جو نمونہ ہے وہ مثلث کی معیاری شکل ہے۔ آخری بند میں ولی کا تخلص بھی آیا ہے۔ یہ ولی کی غزل پر تضمین ہے۔ پہلا بند یہ ہے۔

تجھ سے ترے کا جور و جفا   ہوش عاشق کا اڑ چلے بر ہوا

مہربے قہر تیرے ماروا دا

... میں مسلمانان پاکستان و ہند میں[3] ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے بھی مولوی عبدالحق ... دیا ہے۔ حیرت ہے کہ مولوی عبدالحق اور ڈاکٹر ابواللیث مثلث کو شناخت نہ کر سکے اور اسے کوئی الگ مرحوم صنف سمجھ بیٹھے۔

مربع: اس کی بھی کئی شکلیں ہیں۔

۱۔ معیاری شکل یہ ہے کہ پہلے بند میں چار مصرعے باہم مقفیٰ ہوتے ہیں بعد کے بندوں میں پہلے تین مصرعے کسی دوسرے قافیے میں باہم مقفیٰ ہوتے ہیں اور چوتھا مصرع پہلے بند کے ساتھ مقفیٰ ہوتا ہے۔ گویا بند کی یہ شکل ہے۔

ا ا ا ا - ب ب ب ا

بعض اوقات کسی کی غزل کی تضمین اس صورت میں کی جاتی ہے کہ غزل کے ہر شعر کے پہلے مصرع پر دو دو مصرعے لگا دیے جاتے ہیں اور یہ مربع کی شکل بن جاتی ہے۔ تلاقی کے سلسلے میں مولوی عبدالحق کا قول نقل کیا گیا جس میں کسی مبینہ نئی صنف چار در چار کی خبر دی گئی تھی۔ کلیات ولی طبع دوم میں اس عنوان سے جو نظم ہے اس کا پہلا بند یہ ہے:

صنم سات جب آکے یاری لگے   یو دکھ درد آ عمر ساری لگے

جسے عشق کا تیر کاری لگے   اسے جیونا پھر کے بھاری لگے

بعد کے بندوں میں تین مصرعے کسی دوسرے قافیے میں ہیں اور چوتھا مصرع پہلے بند کے قافیے میں ہے۔ آخری بند کے دوسرے شعر میں ولی کا تخلص بھی آیا ہے۔ گویا ولی کی غزل پر کسی نے تضمین کی ہے۔ یہ غزل کلیات ولی کے ۱۹۰۲ء کے ایڈیشن میں ہے۔ چونکہ یہ تضمین غیر معتبر تھی اس لئے ڈاکٹر ہاشمی نے اس ایڈیشن سے اسے خارج کر دیا۔ چار در چار کا یہی نمونہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند میں دیا ہے مجھے حیرت پر حیرت ہے کہ مولوی عبدالحق اور ڈاکٹر ابواللیث مثلث اور مربع جیسی عام صنف کو نہ پہچان سکے اور انھیں کوئی نرالی مرحوم صنف قرار دے دیا۔

دوسری شکل یہ ہے کہ بعد کے بندوں میں پہلے بند کے چوتھے مصرع کی ترجیع کرتے ہیں۔ مثلاً مولوی محمد اسمٰعیل نے ایک نظم لکھی جس کے ہر بند کا چوتھا مصرع تھا۔

کر صبر آتا ہے اچھا زمانہ

تیسری شکل یہ ہے کہ بعد کے بندوں کے چاروں مصرعے باہم مقفیٰ ہوں اور پہلے سے کوئی قافیائی تعلق نہ ہو۔ صورت یہ ہوگی

ا ا ا ا - ب ب ب ب

اکبر آبادی کی مشہور نظم جلوۂ دربار دہلی اسی قسم کی ہے۔

۴۔ جدید دور کی نظموں میں قدما کی متعین کردہ قوافی کی پابندی اور بندوں کی تقسیم میں شکست و ریخت نظر آتی ہے۔ انھیں میں ایک تجربہ نظم طباطبائی کی گور غریباں ہے۔

---

[1] ... ص ۵۴ ۲ لکھنؤ ۱۹۳۲ء۔

[2] کلیات ولی طبع اول مرتبہ احسن مارہروی بحوالہ مقدمہ کلیات شاہی مرتبہ ... رفعت ص ۸۴ علی گڑھ ۱۹۶۲۔ بعد میں میں نے احسن مارہروی کے ایڈیشن میں یہ اقتباس خود دیکھا۔

[3] ڈاکٹر ابواللیث صدیقی۔ چھٹی جلد ۳۴۶ - ۳۴۵۔

یہ مربع نظم ہے اور اس کے ہر بند میں پہلے اور تیسرے مصرعے ہم قافیہ نیز دوسرے اور چوتھے ہم قافیہ ہیں۔ گویا یہ شکل ہوئی :

ا ب ا ب ۔ ج د ج د

نظم کی ایک نظم 'ساقی نامہ بروزن ترانہ' رباعی کے وزن میں مربع ہے۔ لیکن اس کے بعض بندوں میں تیسرے مصرع میں قافیہ ہی نہیں۔ چوتھے مصرعے میں پہلے بند کے ساتھ مقفیٰ ہیں۔

مخمس : پہلے بند کے پانچوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد کے بندوں میں پہلے چار مصرعے کسی ایک قافیے میں ہوتے ہیں۔ اور پانچواں مصرعہ پہلے بند سے مقفیٰ ہوتا ہے۔ قافیے کا نظام ہے :

ا ا ا ا ا ۔ ب ب ب ب ا

دوسروں کی غزل کی تضمین کی یہ سب سے مقبول شکل ہے۔ شعر کے پہلے مصرع کے قافیے میں تین مزید مصرعے لگا کر بند بنا لیتے ہیں۔ اس عمل کو تضمین یا تخمیس کہتے ہیں۔ تضمین عام اصطلاح ہے، تخمیس اس کی ایک خاص شکل ہے۔ تخمیس کا کمال یہ ہے کہ پہلے تین مصرعے چوتھے مصرع سے اس مضبوطی سے منسلک ہو جائیں کہ حشو معلوم نہ ہوں۔ نجم الغنی[1] کچھ اور بڑھ کر کہتے ہیں کہ تخمیس کی خوبی یہ ہے کہ پہلے تین مصرعے چوتھے مصرع کو اس طرح اپنا لیں کہ پانچواں مصرع معنوی حیثیت سے حشو معلوم ہونے لگے۔

حکیم سید مہدی کمال[2] نے نواب حامد علی خاں والی رام پور کی ایک غزل کی اس طرح تخمیس کی کہ مطلع پر چار بند تعمیر کیے اور بعد کے اشعار پر تین تین بند۔

مخمس کی ایک شکل یہ ہے کہ ہر بند میں پانچویں مصرع کی ترجیع ہو یعنی وہی مصرع ہر بند میں آئے۔ اسے مخمس ترجیع بند کہیں گے۔ کلیات سودا کے مراثی میں اس کی مثالیں ہیں۔

مخمس کو کبھی کبھی خمسہ بھی کہہ دیتے ہیں لیکن یہ مناسب نہیں۔ خمسہ پانچ مثنویوں کے مجموعے کو کہتے ہیں۔ اس لئے اس اصطلاح کو مخمس کے لئے استعمال کرنا چاہئے۔

مسدس : یہ مسمط کی اہم ترین نوع ہے۔ مرثیے میں اہم صنف کے لئے یہ مخصوص ہو گئی۔ اس میں مسدس حالی اور اقبال کی شکوہ و جواب شکوہ لکھی گئیں۔

---

[1] بحر الفصاحت ص ۹۰۔ [2] ایضاً ص ۹۰۔

اس کی چند صورتیں ہیں :

۱۔ کلاسیکی صورت یہ ہے کہ پہلے بند کے چھ مصرعے ایک قافیے میں ہوں۔ بعد کے بندوں میں شروع کے پانچ مصرعے ایک دوسرے قافیے میں ہوں اور چھٹا مصرع پہلے مصرعے سے ہم قافیہ ہو۔ یعنی یہ صورت ہوئی۔

ا ا ا ا ا ا ۔ ب ب ب ب ب ا

اردو میں مسدس کی یہ شکل نہایت شاذ ہے۔ کلیات سودا[1] میں ایک مثال ملی۔ نجم الغنی نے بحر الفصاحت میں کسی غلام محمد تجو یا تسدۂ سورت کے یہاں سے اس کی مثال دی ہے[2]۔

۲۔ سودا کے عہد میں مسدس کی معیاری شکل یوں ہو گئی کہ ہر بند میں پہلے چار مصرعے ایک قافیے میں ہوتے ہیں۔ بعد کے دو مصرعے دوسرے قافیے میں ہوتے ہیں۔ ہر بند کے قافیے جدا ہوتے ہیں۔ آخری دو مصرعوں کو بیت یا ٹیپ کہتے ہیں۔ نقشہ یوں ہوا۔

ا ا ا ا ب ب ۔ ج ج ج ج د د

سودا کے مراثی میں ایسے مسدس ہیں جن کی ٹیپ کا شعر فارسی میں یا ہندی میں ہے۔ دوہے کی ٹیپ والے مسدس کو وہ مسدس دوہرہ بند کہتے ہیں۔ نجم الغنی[3] مسدس کی اس ہیئت سے سخت ناراض ہیں۔ کہتے ہیں کہ یہ مسمط کی خلاف ورزی ہے اور اسے ترکیب بند بھی نہیں کہہ سکتے کیونکہ اس کا تیسرا مصرع بھی مقفیٰ ہوتا ہے۔ وہ کچھ بھی کہیں اردو مسدس کی یہ عام شکل ہو گی۔ کلیات سودا میں بعض اوقات انھیں مسدس ترکیب بند کہا ہے۔

۳۔ ایک صورت یہ ہے کہ مسدس کے ہر بند میں ٹیپ کا وہی شعر دہرایا جائے۔ اسے مسدس ترجیع بند کہیں گے۔ مراثی سودا میں اس کی کئی مثالیں ہیں۔ بحر الفصاحت[4] میں امیر مینائی کی مثال بھی درج ہے۔ مداری لال کی اندر سبھا میں مسدس ترجیع بند بڑے ہیں۔

۴۔ لالہ کھروں سنگھ عظمت کی اندر سبھا موسومہ بہ جشن پرستان ابراہیم یوسف کی کتاب 'اندر سبھا اور اندر سبھائیں' میں شامل ہے۔ اس میں دو طویل مسدس ایسے ہیں جنھیں مسدس[5] گرہ بند نام دیا گیا ہے ان میں ہر بند کی ٹیپ کی بیت متحد القافیہ ہے یعنی

---

[1] کلیات سودا جلد دوم ص ۱۹۳ [2] ص ۹۸ [3] ایضاً ص ۹۹
[4] ایضاً ص ۱۰۳ [5] مشمولہ ابراہیم یوسف :۔ اندر سبھا اور اندر سبھائیں ص ۲۸۳، ۲۹۲ لکھنؤ ۱۹۸۱ء

اس طرح ہے :

ا ا ا ب ب ۔ ج ج ج ج ب

بالکل اسی طرح کا مسدس کلیاتِ سودا[1] میں ہے۔ اسے مسدس ترجیع بند نام دیا ہے۔ کلیات میں ایک اور مسدس[2] ہے جس کے ہر بند میں پہلے چار مصرع اردو میں اور ٹیپ کے دو مصرع فارسی میں ہیں اور ان سب کے بعد ایک ہندی دوہا ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ اسے مسدس ۔ اضافۂ دوہا کہوں یا مثمن کی مخصوص شکل قرار دوں۔ اسی طرح دو نام نہاد مسدس ہیں[3] جن کے پہلے دو شعر طویل وزن میں ہیں۔ ٹیپ کا شعر ہندی دوہا ہے۔ لیکن پہلے دو شعروں میں الگ الگ مقفیٰ ابیات میں قافیوں کی صورت ہوئی۔

ا ا ب ب ج ج ۔ عنوان دیا ہے۔ مسدس دو بہرہ بند۔

مسبّع اور متسّع : مسبّع میں سات مصرعوں کا بند ہوتا ہے اور متسّع میں ۹ مصرع کا۔ پہلے بند میں تمام مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد کے بندوں میں آخری مصرع کو چھوڑ کر پہلے کے تمام مصرعے ایک دوسرے قافیے میں مقفیٰ ہوتے ہیں اور آخری مصرع پہلے بند کے قافیہ میں ہوتا ہے۔

مثمن اور معشّر : مثمن میں آٹھ مصرعوں کا اور معشّر میں دس مصرعوں کا بند ہوتا ہے۔ ان کی دو صورتیں ملتی ہیں۔

۱۔ پہلے بند کے تمام مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد کے بندوں میں آخری مصرع سے پہلے کے تمام مصرعے ایک دوسرے قافیے میں بندھے ہوتے ہیں۔ آخری مصرع پہلے بند کے ساتھ ہم قافیہ ہوتا ہے۔

۲۔ مثمن میں ہر بند میں پہلے چھ مصرعے اور معشّر میں پہلے آٹھ مصرعے باہم مقفیٰ ہوتے ہیں۔ آخری دو مصرعے ایک دوسرے قافیے میں ٹیپ کے طور پر مقفیٰ ہوتے ہیں۔ یہی شکل زیادہ عام ہے۔

مرثیے میں مثمن کی ایک ایسی شکل بھی ملتی ہے جس میں پہلے چار مصرعے ایک بحر میں، بعد کے دو مصرعے دوسری بحر میں اور آخری دو مصرعے کسی اور بحر میں ہوتے ہیں۔ بعض اوقات یہ تینوں اجزاء مختلف زبانوں مثلاً اردو، فارسی اور عربی میں ہوتے ہیں۔[4]

دورِ حاضر میں نظموں کی ہیئت میں شکست و ریخت ہوئی ہے۔ لیکن اس سے پہلے

---

[1] جلد دوم ص ۱۹۷ [2] ایضاً ص ۱۵۰ [3] ایضاً ۳۲۷ ۔

[4] مسیح الزماں : اردو مرثیے کا ارتقا ص ۳۴۸۔ لکھنؤ ۱۹۶۸ء۔

سودا نے اپنے مرثیوں میں اور نظم طباطبائی نے اپنی نظموں میں مقررہ ہیئتوں سے بار بار انحراف کیا۔ سودا کے انحرافات کا اوپر ذکر آ چکا ہے۔ ڈاکٹر عنوان چشتی نے نظیر اکبرآبادی کی نظم 'مہادیو جی کا بیاہ' کی طرف توجہ دلائی۔ اس کی ابتدا میں چھ دوہے ہیں، اور دو مصرعے ایک دوسرے قافیے میں ہیں۔ بعد کے بندوں میں شروع میں ایک دوہا ہے اور پھر پہلے بند کی طرح ۱۲ مقفیٰ مصرعے اور دو مقفیٰ مصرعے ہیں۔ گویا یہ ایک طرح کی چہاردہ مصرعی مسمط دوہرہ بند ہے۔

نظم طباطبائی کا مجموعۂ کلام سامنے نہیں۔ لیکن ڈاکٹر اشرف رفیع کی کتاب[1] سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے ایک نظم میں کوئی بند چھ مصرعوں کا رکھا، کوئی چار کا۔ ان میں کسی بند میں مطلع ہے اور بعد کے شعر یا شعروں کے پہلے مصرعے میں قافیہ نہیں۔ کسی چار مصرعی بند میں کوئی بھی شعر مطلع نہیں۔ ان کی ایک نظم کا عنوان 'نظم' ہے۔ اس میں چار مصرعے ایک قافیے میں ہیں۔ پہلا اور آخری بند مسبّع ہے۔ دوسرا بند مثلث، تیسرا مخمس۔ چونکہ تمام مصرعے ایک قافیے میں ہیں۔ اس لئے یہ ممکن تھا کہ بندوں کی تقسیم دوبارہ کر دی جاتی لیکن انھوں نے خیال کے ارتقاء و تکمیل کے لحاظ سے بند بنائے ہیں۔ اس لئے ہم انھیں مسخ نہیں کر سکتے۔

رباعی : اس میں چار مصرعے ہوتے ہیں جن میں پہلا، تیسرا اور چوتھا مصرع بالعموم مقفیٰ ہوتا ہے اور تیسرے مصرعے میں قافیہ نہیں ہوتا۔ لیکن اس مصرع میں بھی قافیہ لانا جائز ہے۔[2] ملا حسین واعظ کاشفی کے بقول اگر چاروں مصرعوں میں قافیہ ہو تو اسے مصرّع کہتے ہیں۔ اگر تیسرے مصرع میں قافیہ نہ ہو تو اسے خصی کہتے ہیں۔[3] درسِ بلاغت میں نسیم احمد نے جو لکھا ہے کہ پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرعے میں قافیے والی رباعی کو مصرّع اور خصی دونوں کہتے ہیں اور چاروں مصرعوں میں قافیہ والی رباعی کو غیر خصی کہتے ہیں یہ صحیح نہیں۔ رباعی ایران میں ایجاد ہوئی۔ اس کے دوسرے نام دوبیتی، چہار بیتی اور ترانہ ہیں۔ اس کے لئے بحر ہزج کے ۲۴ اوزان مقرر ہیں۔ یہ اوزان آپس میں بہت ملتے جلتے ہیں۔ جو رباعی ان اوزان میں نہ ہو اسے رباعی نہیں کہہ سکتے۔ جیسا کہ اقبال کی بالِ جبریل

---

[1] ڈاکٹر اشرف رفیع : نظم طباطبائی ص ۳ تا ۳۰۲ حیدرآباد ۱۹۷۵ء۔

[2] ڈاکٹر سلیمان سندیلوی اردو رباعیات ص ۶۷۔ لکھنؤ ۱۹۶۳ء۔

[3] ص ۱۴۰۔

میں ہوا۔ یہ دراصل قطعات ہیں۔ ڈاکٹر مسلام سندیلوی نے لکھا ہے کہ ایک ایرانی عالم مرزا جلال الدین ہمائی کے مطابق جو رباعی ۲۴ اوزان رباعی میں نہ ہو۔ اسے دوبیتی کہتے ہیں۔ رباعی کے اوزان میں دوسری نظمیں لکھی جا سکتی ہیں۔ چنانچہ اکبر الٰہ آبادی نے ایک مثنوی "دو تتریاں" اور نظم طباطبائی[1] نے کئی مثلث، مربع اور قطعات رباعی کے وزن میں لکھے۔ نظم کی نظم "بلیک ورس کی حقیقت"[2] نظم معرا میں رباعی کے اوزان میں ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ رباعی کے وزن میں دوسری نظمیں اچھی نہیں لگتیں۔ رباعی میں عشقیہ، خمریہ، بہاریہ، فلسفیانہ، اخلاقی اور مذہبی مضامین ہوتے ہیں۔ دراصل اس میں مضامین کی کوئی قید نہیں۔ اسے محض ہیئتی صنف کہا جائے گا۔

مستزاد: اس کے معنی ہیں زیادہ کیا ہوا۔ اس میں شعر کے آخر میں یا ہر مصرع کے آخر میں ایک یا اس سے زیادہ چھوٹے ٹکڑے اضافہ کر دئے جاتے ہیں۔ جو ذیل شعر کے ارکان پر مشتمل ہوتے ہیں۔ یہ عربی موشح سے نکلا ہے۔ ابن خلدون کے مطابق موشح اندلس میں ایجاد ہوا۔ اس کا موجد ابن معافی القبری ہے عربی موشح اور اردو مستزاد میں دو اہم فرق ہیں۔

ا۔ عربی میں لازمی نہیں کہ ہر مصرع کے بعد چھوٹے ٹکڑے لائے جائیں حسب ضرورت کسی مصرع کے بعد لاتے ہیں کسی کے بعد نہیں۔ فارسی میں جو تسلسل بیت شعر میں ہوگی وہی دوسرے شعر میں ہوگی۔ عربی میں اکثر یہ ٹکڑا معنی کی تکمیل کے لئے ضروری ہوتا ہے۔ فارسی میں عموماً ضروری نہیں ہوتا۔

ب۔ عربی میں چھوٹا ٹکڑا مصرع کی ابتدا، وسط یا آخر کہیں بھی لا سکتے ہیں۔ فارسی اور اردو میں صرف خاتمے میں لایا جاتا ہے۔

جن مستزادوں میں اضافی جزو معنی کے لئے فراہم ہو اسے مستزاد الزام کہتے ہیں جس میں وہ معنی کی تکمیل کے لئے ضروری نہ ہو اسے مستزاد عارض کہتے ہیں۔ اور آخر الذکر بہتر صورت سمجھی جاتی ہے۔ مستزاد میں کبھی شعر کے دونوں مصرعوں میں کبھی مخصوص ایک مصرع ہی میں چھوٹے ٹکڑے کا اضافہ کیا جاتا ہے۔ بعض اوقات اضافہ شدہ جزو ایک سے زیادہ ہوتے ہیں۔ انشا[3] نے پانچ اجزا تک استعمال کئے۔

میں چاند کے دیوار جو کل رات نہ جاتی
کنڈی نہ ہلاتی، جاکر نہ جگاتی
نیند اس کو نہ آتی، جوبن کی وہ ماتی
تیوری نہ ملاتی

سادر چٹکیوں میں میرے تئیں صبح اڑاتی
ہاتھوں پہ نچاتی، گاتی نہ بجاتی
کھانے کو نہ کھاتی آنکھیں نہ ملاتی
سو سو بلے گاتی

مستزاد عموماً غزل یا رباعی میں ہوتا ہے لیکن کلیات سودا میں مثنوی[1] مستزاد اور مربع مستزاد بھی ملتے ہیں۔ بحر الفصاحت میں بھی کسی کنور حامد علی خاں کا مثنوی مستزاد دیا ہے۔ نظم طباطبائی رباعی[2] کے وزن میں مثلث مستزاد لکھا۔ غزل اور رباعی میں مستزاد ہی ٹکڑوں کے قافیے کا نظام غزل یا رباعی ہی کی طرح ہوتا ہے۔ لیکن ان ٹکڑوں کے قوافی بالعموم اصل مصرع یا شعر سے مختلف ہوتے ہیں۔ اگر دو مستزاد ٹکڑے ہوں تو عموماً پہلے ٹکڑے کے قوافی الگ چلتے ہیں اور دوسرے ٹکڑے کے الگ۔ محمد علی شاد کی مثال۔

نالہ زن باغ میں ہو بلبل ناشاد نہیں
بندہ کہ کام و زباں کر فریاد و بکا

ڈر یہی ہے کہ خفا ہو ستم ایجاد نہیں
باغباں دشمن جاں گھونٹ ڈالے نہ گلا

ابھی تک جن اصناف کا ذکر کیا گیا وہ دس مشہور اصناف ہیں۔ روایتاً بلاغت کی کتابوں میں درج ہوتی ہیں۔ ضمناً نظم اور غزل کی نئی ذیلی اصناف کا تذکرہ آ گیا ان تمام اصناف میں غزل اور قصیدہ ہیئتی موضوعی اصناف ہیں بقیہ آٹھ ہیئتی اصناف ہیں۔ تمام اصناف کا ذکر کر لینے کے بعد مضمون کے آخر میں گروہ بندی کی کوشش کی جائیگی۔

اب اردو کی بالخصوص دکن کی چند قدیم اصناف کا تعارف ملاحظہ ہو:

دولسانی ریختہ: اردو شاعری کے قدیم ترین نمونے یا تو ہندی دوہے ہیں یا دولسانی ریختے۔ ان ریختوں میں ایک آدھ استثنا کے ساتھ ہمیشہ اردو کو استعمال کی جاتی ہے۔ فارسی سے اردو کی طرف مڑتے ہوئے شعرا نے بالخصوص ایرانی نژاد شعرا نے اول اول ایسی زبان استعمال کی جو جزو فارسی تھی جزواً اردو، گو اردو اور ہ ل

---

[1] اشرف رفیع، نظم طباطبائی ص ۲۸۸۔ ۲۸۹۔ ۲۹۹۔

[2] عبدالرحمٰن، مراۃ الشعر ص ۵۲۔

---

[1] کلیات سودا جلد دوم ص ۲۵۴ [2] ایضاً ص ۲۳۰

[3] اشرف رفیع، نظم طباطبائی ص ۲۹۰ ۔ ۲۸۹۔

...دو اور ترکی کے بھی چند نمونے مل جاتے ہیں لیکن ریختہ عام طور سے اردو اور فارسی کی آمیزش ہوتا ہے۔ اس کی دو اہم صورتیں ہیں :

۱۔ شعر کا ایک مصرع اردو ہو' دوسرا فارسی۔

۲۔ مصرع کا ایک جزو اردو ہو' دوسرا فارسی۔

میں ایک قسم اور شامل کروں گا۔

۳۔ نظم میں کوئی شعر فارسی ہو کوئی اردو۔

یہ ریختے بیشتر غزل میں ملتے ہیں لیکن بعد میں دوسری اصناف میں بھی ملتے ہیں۔ موضوع کے اعتبار سے یہ گیت کی طرح ہوتے ہیں۔ ریختہ لکھنے والوں کے بڑے جگمگھٹ دور اکبری' دور شاہجہانی اور دور محمد شاہی میں ہیں۔ عام طور سے یہ ریختے اٹھارویں صدی تک ملتے ہیں۔

مندرجہ بالا تیسری شق کو ذو اللسانتین نوع کہنا چاہیئے۔ رزمیہ مرثیے سے پہلے یہ عام رواج تھا کہ اردو مرثیے میں جابجا ہندی دوہے لگا دیے جائیں یا بعض اشعار فارسی میں لکھ دیے جائیں۔ ایسے مرثیے بھی ملتے ہیں جن کے بند میں کچھ شعر اردو، ایک فارسی اور ایک عربی ہے۔ اردو نظموں میں ہندی دوہے اور گیت اندر سبھاؤں میں بکثرت ہیں۔ اردو نظم میں فارسی شعر لانا اقبال کو بہت مرغوب تھا۔ اکبر کی مزاحیہ نظموں میں اور انگریزی کے ریختے بھی مل جاتے ہیں۔ یعنی مصرع کا ایک جزو انگریزی ہے لیکن ابتدا سے اٹھارویں صدی تک اردو فارسی کو ملا کر ذولسانی ریختے اس باقاعدگی سے لکھے گئے۔ اس لئے روایت کی تخلیقات کو ایک قدیم ادبی صنف کہہ سکتے ہیں۔

منظوم نعت : یہ نصابی نظمیں ہوتی ہیں جن میں عربی فارسی الفاظ کے ہندی مترادفات دیے ہوتے ہیں۔ ان میں سب سے مشہور منظوم نعت خالق باری کا ہے۔ اس کا مصنف خواہ امیر خسرو ہو یا ضیاءالدین خسرو۔ دوسری قدیم ترین کتاب اجے چند ولد رتی چند ساکن سکندرآباد کی مثل خالق باری[1] ہے جو ۹۶۰ھ عہد سلیم شاہ سوری کا نسخہ ہے۔ اب اس کتاب کا نام معلوم نہیں۔ مولوی عبدالحق نے 'مثل خالق باری' نام رکھ دیا۔ اس کا پہلا شعر ہے :

باری تعالیٰ نام گوسائیں   جسے بزرگی بہت بڑائی
(بڑائی)

---

[1] عبدالحق: مثل خالق باری۔ ایک قدیم ترین کتاب۔ رسالہ اردو جنوری ۱۹۵۲ء بازطباعت قدیم اردو۔ کراچی ۱۹۶۱ء۔

چونکہ خالق باری کا نام اس کے پہلے مصرع کے پہلے دو لفظوں کی بناء پر دیا گیا ہے اس لئے موجودہ کتاب کو باری تعالیٰ نام دینا چاہیئے۔ اس کی ایک اور اولیت ہے۔ اگر خالق باری اس سے قدیم تر بھی ہو تو بھی وہ فارسی کتاب ہے۔ اس میں لغات کے علاوہ فقرے کے دوسرے الفاظ یعنی حروف و افعال فارسی ہیں جب کہ اجے چند کی کتاب اردو میں ہے۔ اس کا دوسرا شعر ہی یہ ہے :

خالق جن جگ پیدا کیا   رازق سب کو بھوجن دیا

اس قسم کی منظوم لغات بہت بڑی تعداد میں ہیں جن میں سے بیشتر غیر مطبوعہ ہیں۔ جموں یونیورسٹی میں ان کا قابل قدر ذخیرہ ہے۔ انھیں بالیقین ایک موضوعی صنف سخن قرار دیا جائے گا۔

اردو کی دوسری معروف اصناف کو لینے سے پہلے دکن کی بعض مخصوص اصناف کا ذکر کیا جاتا ہے۔ ان میں سے بعض مذہبی اصناف شمالی ہند میں بھی مل جاتی ہیں۔ اول کچھ عارفانہ اصناف کا ذکر کیا جاتا ہے۔ ان میں سر فہرست عارفانہ گیتوں کی تین قسمیں ہیں:

جکری : یہ ایک صوفیانہ گیت ہے جسے ہمیشہ سازوں پر گایا جاتا ہے۔ یہ سماع و غنا کے سلسلے کی چیز ہے۔ محمود شیرانی لکھتے ہیں :

"اصل میں ذکر یا ذکری تھا۔ ہندوستانی اثرات میں جکری بن گیا۔"[1]

ڈاکٹر ظہیرالدین مدنی لکھتے ہیں :۔

مذکورہ بالا اقتباس میں لفظ جکری غور طلب ہے۔ اگر جکری کے درمیانی حرف کو 'گ' پڑھا جائے تو جگری لے اس کو کہتے ہیں جو از خود دل سے نکلی ہو یعنی اکتسابی نہ ہو۔ اسی طرح جگری اشعار کے معنی جو دل سے آمد کی وجہ سے نکلے ہوں ہو سکتے ہیں۔ اگر اس کو 'ک' سے پڑھا جائے تو یہ لفظ 'جکری' ہو گا۔ جکر ذکر کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔[2] شیرانی کی تاویل صحیح ہے۔ جکری کے موضوعات ذکر رسول' ذکر پیر کے سلسلے کا شجرہ تجربات باطنی و واردات روحانی ہیں یہ ہمیشہ ہندی میں ہوتے رہے۔ گجرات کے شیخ بہاؤالدین باجن نے اس صنف کو فروغ دیا۔ ان کے یہاں ابتدائی اشعار کو جو ہم قافیہ ہوتے ہیں عقدہ کہتے ہیں۔ بعد میں تین تین چار چار مصرعوں کے بند ہوتے ہیں جنھیں پیسن کہا جاتا ہے۔ معلوم نہیں یہ کس زبان کا لفظ ہے۔

---

[1] آٹھویں اور دسویں ہجری کی فارسی تالیفات سے اردو زبان کے وجود کا ثبوت مشمولہ مقالات شیرانی جلد اول ص ۳۷ لاہور ۱۹۶۶ء۔

[2] ڈاکٹر ظہیرالدین مدنی : سخنوران گجرات ص ۵۰۔ دلی ۱۹۸۱ء۔

آخری بند جو عام طور پر تین مصرعوں کا ہوتا ہے تخلص کہلاتا ہے۔ اس کے پہلے دو مصرعے ہم قافیہ اور تیسرا بغیر قافیہ، لیکن ہم وزن ہوتا ہے۔

شاہ محمد علی جیو گام دھنی کے یہاں نام بدل جاتے ہیں۔ وہ پوری نظم کو جکری کے بجائے مکاشفہ کہتے ہیں اور اس کے بندوں کو نکتہ، چنانچہ ان کے یہاں اس طرح کے عنوان ملتے ہیں۔ مکاشفہ۔ نکتہ اول در عقدہ۔ نکتہ دوم، نکتہ سوم، نکتہ چہارم در تخلص۔

جکری کا فروغ گجرات میں ہوا۔ اس کے تین اہم ترین شاعر شیخ احمد، شاہ محمد علی جیو گام دھنی اور قاضی محمود دریائی ہیں۔ باجن کی جکری کی تین سطور ملاحظہ ہوں۔

عقدہ :۔ کیوں نہ لاؤں چندنا اب ملو ہریالا سا

پیسن :۔ شہ جو لایا چندنا چوہا چولہ مہوکے

بوئی جو آئی نوشہ کی میرا جیورا ہوسکے

سہیلا : اس کی تفصیل ڈاکٹر حسینی شاہد[1] نے دی ہے۔ سہیلا شادی اور خوشی کا گیت ہے۔ سکھوں کی گرنتھ صاحب میں تیسرا حصہ سوہیلا ہے۔ انشا نے رانی کیتکی کی کہانی[2] میں شادی کے سلسلے میں سوہلے کا ذکر کیا ہے۔ انشا کے ہم عصر اور اکے مصرعے جیسے درج کئے گئے ان میں بھی سوہلے کا ذکر ہے۔ حسینی شاہد کے مطابق اس کا موضوع تصوف کے نکات، معراج کا بیان، پیر کی سجادہ نشینی، درگاہ کی مدح وغیرہ ہوتا ہے جیسے رسوم شادی کی اصطلاحات میں بیان کیا جاتا ہے۔ اس کی ہیئت کے بارے میں وہ لکھتے ہیں۔

"سہیلے کی بحر اور ہیئت متعین نہیں ہے لیکن راقم الحروف کی نظر سے جو سہیلے گزرے ہیں ان میں زیادہ تر ایسے ہیں جن کے پہلے شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہیں۔ یہ مصرعے عام طور گیت کی لے کا تعین کرتے ہیں۔ اس کے بعد سہیلے کا ہر بند عموماً تین مصرعوں اور کبھی کبھی چار مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ بند کے تمام مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بندوں کی تعداد مقرر نہیں لیکن عموماً پانچ سات سے زیادہ نہیں لکھے جاتے۔"[3]

سہیلوں کی زبان ہندی ہوتی ہے اور ان کا وزن لوک گیتوں کی طرح ہوتا ہے اس کے

[1] ڈاکٹر حسینی شاہد ؛ شاہ امین الدین علی اعلیٰ حیات اور ادبی کارنامے ص ۱۱۳ تا ۱۱۴۔
حیدرآباد ۱۹۷۳ء۔

[2] ص ۱۵، طبع سوم کراچی ۱۹۵۵ء [3] شاہ امین علی اعلیٰ ص ۲۰۲۔

نمونے خواجہ بندہ نواز، میراں جی شمس العشاق، شاہ برہان الدین جانم، ایک مہدوی بزرگ میاں مصطفیٰ گجراتی اور حضرت امین الدین علی اعلیٰ وغیرہ کے یہاں ملتے ہیں۔

حقیقت : یہ بھی سرخت کے[1] گیت ہیں جو راگ راگنیوں میں لکھے جاتے ہیں لیکن سہیلے کے برخلاف ان کا شادی سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ بندہ نواز۔ جانم اور امین الدین اعلیٰ کے حقیقت کے عنوان سے گیت ملتے ہیں۔ جن میں راگنی کی تخصیص کی جاتی ہے۔ میری نظر سے ان کے جو حقیقت کے گیت گذرے ہیں ان سب کے بندوں کو "بین" کہا ہے چوں کہ ان میں کوئی جینیہ موضوع نہیں اس لئے خیال ہوتا ہے کہ یہ جکری کا ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جکری کا "پیسن" دراصل "بین" ہو جس کے معنی "درمیان" ہوں۔ مجھے شبہ ہوتا ہے کہ حقیقت جکری ہی کی ایک شکل ہے۔

سی حرفی : یہ پنجابی صنف ہے جو وہاں اب بھی رائج ہے۔ اپندر ناتھ اشک اپنے ناول "گرتی دیواریں" میں لکھتے ہیں :۔

"سی حرفی بیتوں کی ایسی کتاب ہے جس کے بیت بالترتیب اردو ابجد کے حروف سے شروع ہوتے ہیں۔"[2]

اردو میں اس کا رواج محض دسویں گیارہویں صدی ہجری میں رہا۔ اس نظم میں ہر حرف تہجی سے شروع کرکے ایک دو شعر کہے جاتے ہیں۔ شعر کی ابتدا میں وہ حرف اپنے پورے نام کے ساتھ جزو شعر ہوتا ہے۔ ایک حرف کے بارے میں ایک شعر یا چار تا چھ مصرعوں کا ایک بند ہوتا ہے۔ اس کے بعد دوسرے حرفوں کے بند آتے ہیں۔ بعض اوقات ایک حرف کو ایک شعر یا شاذ ایک مصرع ہی دیتے ہیں۔ عربی رسم الخط میں ۲۸ حروف ہیں۔ اردو میں ہائے مخلوط والے حروف اور ڑ کو چھوڑ کر ۳۶ حروف بنتے ہیں۔ اس لیے سی حرفی ۲۸ تا ۳۶ بند کی ہوتی ہے گو اس کا وزن بھی ہندی کا یا لوک گیتوں کا ہوتا ہے۔ لیکن اس کی زبان زیادہ ہندی آمیز نہیں ہوتی۔ موضوع عارفانہ ہوتا ہے۔ سی حرفی کے شعرا شاہ علی جیو گام دھنی، معظم بیجاپوری، شیخ محمود خوش دہاں، شاہ برہان الدین جانم، شاہ امین الدین علی اعلیٰ، شاہ کریم وغیرہ ہیں۔ جانم کی سی حرفی سے ایک شعر :

الف۔ ایمان اللہ پردان سب جگ نہ پایا
ایسی قدرت پہ بھان رہیا آپس آپ چھپایا

[1] شاہ امین علی اعلیٰ ص ۳۱۹ تا ۳۲۲۔

[2] اشک : گرتی دیواریں، ص ۷۷، الہ آباد ۱۹۸۳ء

ب۔ بہروپ ان ایسا کیتا باقی اپنا کھیل
باز ی کھیلے آپ کھلاوے بہو درچا ییل

دکن میں متعدد سماجی موضوعات پر چھوٹے چھوٹے گیت لکھے گئے تاکہ بچوں اور عورتوں کو معرفت و اخلاق (بیشتر معرفت) کا درس دیا جائے۔ ایسے موضوعات پر کئی شعرا کی نظمیں ملتی ہیں۔ جن کو آنکھ مچولی، ناری نامہ، لگن نامہ، شادی نامہ، سہاگن نامہ، لوری نامہ، چکی نامہ، چرخہ نامہ کہا جاتا ہے۔ یہ نظمیں گیتوں سے بڑی ہوتی ہیں۔ اکثر مثنوی کی ہیئت میں ہوتی ہیں۔ ان کا وزن اور زبان ابتدائی دکنی شاعری کے مطابق ہوتی ہے۔ ان میں چکی نامہ کئی شاعروں نے لکھا۔ ان کی تفصیل قطع کی جاتی ہے۔

اور پھر خالص مذہبی موضوعات سے متعلق اصناف ہیں جن میں نور نامہ، میلاد نامہ، مسائل نامہ، معراج نامہ، وفات نامہ ہیں۔ وفات نامہ رسول یا اہل بیت رسول میں سے کسی کی وفات سے متعلق ہوتا ہے۔ ان موضوعات کی نظمیں دکن میں بہت مقبول ہوئیں۔ لیکن یہ شمال میں بھی لکھی گئیں۔ یہ سب نظمیں طویل مثنویوں کی شکل میں ہوتی ہیں۔ موضوع کے اعتبار سے حمد، مناجات، نعت، منقبت سے متعلق نظموں کو بھی انھیں میں شامل کر سکتے ہیں۔ لیکن آخرالذکر موضوعات کو صنف کا درجہ دینے کی ضرورت نہیں۔

اب وہ مذہبی اصناف لیجئے جو دکن اور شمال، قدیم و جدید اردو دونوں میں مقبول رہی ہیں۔ ان میں مرثیہ اور اس کی ذیلی اصناف کا ذکر کیا جاتا ہے۔

مرثیہ : اس صنف پر اتنا لکھا جا چکا ہے کہ یہاں مختصراً لکھنا کافی ہوگا۔ رثا یا رثی کے معنی کسی کی موت پر آہ و زاری کرنا ہے۔ عربی میں شاعری کے جو موضوع گنائے گئے ہیں ان میں رثا کو ہمیشہ شامل کیا جاتا ہے۔ عزیزوں اور محبوبوں کی وفات پر آنسو بہانے کے لئے جو نظمیں لکھی جاتی تھیں وہ مرثیہ کہلاتی تھیں۔ واضح ہو کہ عربی میں مرثیہ مدح کی قسم ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ اس میں بین کے ساتھ ساتھ مرحوم کی صفات کے بیان پر زور دیا جاتا ہے۔ مرثیہ کی دو قسمیں ہیں۔

۱۔ شخصی مرثیے: یہ قدیم تر صنف ہے۔ موت پر ہمیشہ رویا گیا ہے۔ عہد جاہلیت میں بھی اور آج بھی اردو میں شخصی مرثیوں کے لئے کوئی ہیئت مقرر نہیں۔ وہ غزل، ترکیب بند، مسدس یا کسی بھی ہیئت میں لکھا جا سکتا تھا۔ عام طور سے یہ نظم بہت طویل نہیں ہوتی۔

۲۹۔ ؟ ؟ ؟ گست، ستمبر ۱۹۸۵ء

۲۔ کربلائی مرثیے : ان کا واقعۂ کربلا کے بعد آغاز ہوا۔ عرب سے زیادہ ایران میں اس کا فروغ ہوا۔ اردو میں اس کے لئے کوئی ہیئت مقرر نہیں تھی۔ ابتدائی مرثیے داخلی اور بینیہ ہوتے تھے۔ بعد کے خارجی، بیانیہ اور رزمیہ ہیں۔ قدیم مرثیے طویل نہیں ہوتے تھے۔ دکن میں غزل کی شکل زیادہ مقبول تھی۔ علی عادل شاہ ثانی اپنے مرثیوں کے ساتھ وہ راگ بھی لکھ دیتے ہیں جن میں یہ گایا جانا چاہیے۔ غزل کے بعد ان کے لئے مربع کی شکل زیادہ پسند کی گئی۔ ویسے سودا اور ان کے معاصر کے یہاں بہت تنوع ملتا ہے۔ مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مثمن، مثنوی مطلع دار قطعہ اور ان سب کے مستزاد ملتے ہیں۔ زبان کے لحاظ سے دہرہ بند یعنی اردو اور ہندی کا اجماع یا اردو، فارسی، ہندی سب کا امتزاج ملتا ہے۔ مسدس مرثیے سودا کے یہاں بھی ہیں۔ لیکن میر ضمیر کے وقت سے مرثیوں کے لئے مسدس کی ہیئت مخصوص ہو گئی۔

جب مرثیے کو بینیہ سے بڑھا کر رزمیہ نظم کر دیا گیا تو اس کے کئی اجزا مقرر ہوئے۔ ڈاکٹر مسیح الزماں کے مطابق یہ ہیں[1]:

۱۔ چہرہ : اس میں تمہید کے طور پر ایسے مضامین ہوتے ہیں جن کا ہیرو سے براہ راست تعلق نہ ہو۔ مثلاً موسم یا سماں کا منظر، دنیا کی بے ثباتی، اپنی شاعری کی تعلی وغیرہ۔

۲۔ ماجرا : ہیرو کے بارے میں کچھ باتیں، کچھ واقعات لکھے جاتے ہیں جن کا مقصد چہرے سے گریز کر کے مرکزی کردار تک آنا ہے۔

۳۔ رخصت : ۴۔ آمد۔ ۵۔ سراپا۔ ۶۔ رجز۔ ۷۔ جنگ۔ ۸۔ شہادت۔ ۹۔ بین۔

کسی ایک مرثیے میں ان سب کو پیش کرنا ضروری نہ تھا۔ بعض مرثیوں میں انیس و دبیر تک کے یہاں بھی محض مصائب کا بیان ہوتا ہے۔

ہفت بند : شمیم احمد لکھتے ہیں۔ ائمہ کرام کی شان میں جو نظم سات بندوں پر مشتمل ہو اور جس کے ہر بند میں اشعار کی تعداد بارہ ہو شعری اصطلاح میں ہفت بند کہلاتی ہے[2]۔ فارسی میں ہفت بند کاشی مشہور ہے۔ اردو میں میری نظر سے کوئی

---

[1] ڈاکٹر مسیح الزماں، اردو مرثیے کا ارتقا، ص ۴۵۷ تا ۴۵۹۔

[2] درس بلاغت۔ ص ۱۵۵۔

صنف ... ہا۔ اس لئے اسے اردو اصناف میں شامل نہیں کیا جا سکتا۔

شہادت نامہ: نثر اور نظم دونوں میں ہوتا ہے۔ فارسی شعرمیں روضۃ الشہدا اور اردو نثر میں کربل کتھا مشہور ہیں۔ ہمیں صرف نظم سے سروکار ہے اس میں واقعات کا بیان ہوتا ہے۔ منظر نگاری اور رزمیہ پہلو پر خاص توجہ نہیں دی جاتی۔ اس میں مختلف روایتیں بیان کی جاتی ہیں جبکہ ایک مرثیے میں صرف ایک روایت ہوتی ہے۔ اردو میں روضۃ الشہدا کی مثنویاں قابل ذکر شہادت نامے ہیں۔

سلام: یہ غزل کی ہیئت میں ہوتا ہے اور اس کا ہر شعر معنوی اعتبار سے آزاد ہوتا ہے۔ اس کا موضوع شہدائے کربلا سے متعلق ہوتا ہے۔ نیز موت، فنا، اخلاق، شاعرانہ تعلی وغیرہ پر بھی شعر لکھے جاتے ہیں۔ انیس نے سلام میں ایسے شعر بھی کہے۔

شب ہم آئینے میں رخ کی جھریاں دیکھا کیے
کاروان عمر رفتہ کے نشاں دیکھا کیے

چونکہ دکن میں اکثر مرثیے غزل کی ہیئت میں ہوتے تھے اس لئے وہاں سلام اسی مرثیے کو کہا گیا جس کی ردیف[1] میں سلام علیک، السلام، مرحبا یا صلوات شامل ہے۔ یہی ہے کہ اسی سلام سمجھے۔ شمال میں جب مرثیہ بالعموم مسدس کی شکل میں لکھا جانے لگا۔ تو غزل کی ہیئت والا سلام مرثیے سے بالکل ممیز ہو گیا۔ ایک مصنف[2] کے مطابق سلام کا دوسرا نام 'مجرا' بھی تھا۔ شاید یہی وجہ ہو کہ بحر الفصاحت[3] کے مؤلف سلام مجرائی یا سلامی کے لفظ سے شروع ہوتا تھا۔ ایسے مشاعرے جن میں صرف سلام پڑھے جائیں مسالمہ کہلاتے ہیں۔

زاری: یہ صنف مرثیے اور نوحے کا امتزاج ہے۔ اس کے بارے میں ڈاکٹر سید محمد حسین رضوی ایک نوٹ میں لکھتے ہیں

اس صنف کا سراغ صرف دکن میں ملتا ہے۔ ڈاکٹر ... ساجدہ کا خیال ہے کہ تحقیق کی جائے تو مرزا کے علاوہ بہت سے شعرا کے یہاں زاریاں ملیں گی۔ ہیئت کے اعتبار سے زاری مربع کی شکل میں ملتی ہے جس کا چوتھا مصرع ٹیپ کا ہوتا ہے۔ چنانچہ مرزا کے یہاں حضرت قاسم اور علی اصغر کے مراثی میں "کرو زاری مسلمانان" کی ٹیپ ملتی ہے۔ پہلے تین مصرعوں میں دو سرے قوافی ہوتے ہیں۔ مقالات ہاشمی میں نصیر الدین[1] ہاشمی نے حضرت قاسم کے مرثیے میں 'کرو زاری مسلماناں' کے بجائے 'کہو یاراں صد اور حیف' لکھا ہے لیکن دوسرے مرثیے میں 'کرو زاری مسلماناں' ہی ملتا ہے۔ ڈاکٹر مسیح الزماں کا خیال ہے کہ آخری مصرع مرثیہ خواں کے بازو اٹھاتے تھے۔ اسی لئے کہ بہت سی جگہوں پر اس مصرع کا ربط بقیہ تین مصرعوں سے نہیں معلوم ہوتا۔ مثلاً:

کیا ارزق عمر کوں تب   تیغے مقراض نے توں سب
جو کترے توں نہ جاؤں اب   کرو زاری مسلماناں[2]

ظاہر ہے کہ تینوں مصرعے بیان واقعہ ہیں اور ان میں زاری کا کوئی سبب نہیں ملتا۔ زاری کی ارتقائی شکل نوحے کی صورت میں ظاہر ہوئی۔"

اس طرح یہ مرثیے اور نوحے کے بیچ کی دکنی صنف ہے۔ حیدرآباد میں آگ جلا کر الاؤ رقص کرتے ہیں اور ماتم کرتے ہیں۔ ڈاکٹر سیدہ جعفر نے بتایا کہ زاری الاؤ کے چاروں طرف پڑھی جاتی ہے نیز الاؤ سے مجلس کی طرف جاتے ہوئے کسی دوسرے موقع پر نہیں پڑھی جاتی۔

نوحہ: اس کا تعلق صنف ادب سے زیادہ قرأت سے ہے۔ یہ ہمیشہ ترنم سے پڑھا جاتا ہے اور کئی آدمی مل کر پڑھتے ہیں۔ گو یہ سلام اور مسدس وغیرہ کی شکل میں بھی ملتے ہیں لیکن چونکہ نوحہ کا بنیادی مقصد اجتماعی ماتم ہے اس لئے بعد میں یہ مستزاد کی شکل ہی میں لکھا جانے لگا اس میں اضافہ شدہ ٹکڑا ہمیشہ بیتیہ ہوتا ہے۔ اسے بند کہتے ہیں۔ جو مرثیہ مستزاد کی شکل میں نہ ہو لیکن اس کی ردیف میں 'ہائے ہائے یا وائے یا ہائے حسین' وغیرہ ہو تو وہ بھی نوحہ کہلائے گا۔ اس کی دو ذیلی اقسام واویلا اور ماتم ہیں۔

واویلا: ڈاکٹر چراغ علی[3] نے ایک صنف 'واویلا' قرار دی ہے۔ یہ محض تین دکنی مرثیے ہیں جن کی ردیف 'واویلا' ہے۔ چونکہ ان کی سرخی میں واویلا ملتا ہے اس لئے چراغ علی نے اسی عنوان سے ایک آزاد صنف قائم کر دی۔ کاتب یا مرتب کی تقلید ضروری نہیں۔ انھیں نوحہ کے تحت رکھا جانا چاہئے۔

---

[1] ڈاکٹر چراغ علی: اردو مرثیے کا ارتقا سماجی اور محرکات میں ص ۱۱۸، ۱۹۷ حیدرآباد ۱۹۷۲ء
[2] کمبلپوری ... آئینہ ... ص ... طبع آگرہ ... اردو
[3] بحر الفصاحت ص ۱۲۱

[1] مقالات ہاشمی ص ۲۳۱۔
[2] مسیح الزماں: اردو مرثیے کا ارتقا ص ۲۵
[3] ڈاکٹر چراغ علی: اردو مرثیے کا ارتقا ص ۱۹۸۔

ماتم : ڈاکٹر سید مجاور حسین رضوی نے نوحے کی ایک ذیلی شکل "ماتم" کے بارے میں خبر دی۔ اس میں سینہ کوبی تال اور ٹھیکے کے ساتھ کی جاتی ہے۔ کچھ ماتم ایسے ہوتے ہیں جن میں فارسی مصرعوں سے ماتم کی کیفیت پیدا کی جاتی ہے۔ مثلاً وا ویلا صد واویلا۔ ماتم ہیئت میں نوحے کے بجائے مرثیے سے مماثل ہوتا ہے۔ اسے نجم آفندی نے شروع کیا۔ اس کے دوسرے شاعر فضل نقوی ہیں۔ اس طرح ماتم ایک ممیز صنف نظم نہیں بلکہ قرأت کی ایک ممیز صورت ہے۔

ہجریہ : یہ مرثیے کی ہزلیہ شکل ہے جس میں ظریفانہ بلکہ فحش انداز سے دشمنان اہلبیت کی ہجو کی جاتی ہے۔ سچ یہ ہے کہ یہ ایک قسم کا فحش تبرا ہے۔ جسے مرثیے کی ہیئت میں پیش کیا جاتا ہے۔ دبیر کے شاگرد شیخ گوہر علی شیر سب سے مشہور ہجریہ گو ہیں۔

شخصی مرثیہ : چونکہ مرنے پر ماتم کرنا آفاقی اور دوامی شعار ہے اس لئے شخصی مرثیہ ہر ادب میں ہر دور میں ملتا ہے۔ کربلائی مرثیے نے اسی کی کوکھ سے جنم لیا۔ اردو میں ان کا وافر ذخیرہ ہے۔ یہ کسی بھی صنف میں مل سکتا ہے، حد یہ ہے کہ غزل تک میں غالب نے اپنی محبوبہ اور اپنے بھانجے کے مرثیے غزل میں لکھے۔ دوسرے لوگوں نے اس کے لئے ترکیب بند اور مسدس کی ہیئت پسند کی۔

اب اردو کی چند دوسری موضوعات کا بیان کیا جاتا ہے۔

فال نامہ : اس کا موضوع اس کے نام سے ظاہر ہے۔ قدیم ترین فال نامہ شاہ شرف الدین یحییٰ منیری م ۷۸۲ھ سے منسوب کیا جاتا ہے۔ ان کے بعد سترھویں صدی عیسوی کے آخر تک فال نامہ نہیں ملتا۔ اٹھارھویں اور انیسویں صدی عیسوی کے کئی قلمی منظوم فال نامے حیدرآباد کے کتب خانوں میں موجود ہیں۔

شہر آشوب : اس اصطلاح میں فک اضافت بھی ہے اور اضافت مقلوب بھی۔ یعنی اس کے معنی ہیں، آشوب شہر یعنی آشوب بندہ شہر۔[1] فارسی میں ابتداً ایسے قطعات یا رباعیات ہوتی تھیں جن میں مختلف پیشوں کے لڑکوں کے حسن اور اداؤں کا بیان ہوتا تھا اس سے اگلی منزل وہ آئی جب قطعات یا رباعیات میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کا ذکر ہمدردی یا تضحیک کے ساتھ ہوتا تھا۔ آخری منزل یہ ہے کہ ایک نظم میں مختلف پیشہ وروں یا معاشرے یا شہر یا عہد کے حال زار اور تباہی کا بیان کیا جائے اردو میں اسی منزل سے ابتدا ہوئی۔ رام پور کے کتب خانہ میں ایک ضخیم مثنوی شہر آشوب ہے جس میں کسبیوں کی چالاکیاں، بداعمالیاں اور فریب دکھائے گئے ہیں۔ مختلف شہروں کی کسبیوں کے نام اور ان کے مکر و فریب کا چٹھا کھولا ہے۔ یہ شہر آشوب کا ایک نیا موضوع ہوا۔

گو اردو میں شہر آشوب غزل اور قصیدے کے رنگ میں بھی ملتے ہیں لیکن سودا کے عہد میں یہ عام طور سے مخمس میں لکھے گئے۔ اس کے لئے سب سے مقبول وزن ٹھہرا بحر مجتث۔ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن۔ سودا کا مشہور شہر آشوب ہے۔ ع

کہا میں آج یہ سودا سے کیوں تو ڈانواڈول

۱۸۵۷ء کے بعد دہلی سے جو نظموں کا مجموعہ فغان دہلی شائع ہوا ان میں بیشتر نظمیں مسدس میں ہیں اور کمتر مطلع دار قطعے میں لیکن وہاں بھی مندرجہ بالا وزن مقبول دکھائی دیتا ہے۔ داغ کا مسدس ہے۔ ع فلک زمین و ملائک جناب تھی دلی

واسوخت : فارسی میں واسوختن کے معنی ہیں "بیزار ہونا"، اصطلاحاً معشوق سے بیزار ہونا۔ نسیم امروہی[2] لکھتے ہیں کہ اس کا دوسرا نام "واسوز" ہے اردو میں قدما کے یہاں یہ نام بھی ملتا ہے۔ محمد حسین آزاد[3] کی رائے میں اسے فارسی میں فغانی یا وحشی نے ایجاد کیا۔ اردو میں آبرو پہلا واسوخت نگار ہے۔ ڈاکٹر محمد حسین کے مطابق پروفیسر مسعود حسن رضوی نے کسی بیاض سے لے کر اپنے جوش و خروش کے عنوان سے معاصر[4] ۱۹۵۱ء میں شائع کیا۔ قاضی عبدالودود نے اس پر حواشی لکھے۔ محمد حسن نے اپنے مرتبہ دیوان آبرو[5] میں نسخۂ پٹیالہ (مکتوبہ ۱۱۶۹ھ) سے لے کر اس کا متن شائع کیا۔ وہاں اس کا عنوان واسوخت ہی ہے۔ واسوخت کا موضوع یہ ہوتا ہے کہ محبوبہ کو اس کی بے وفائی پر جلی کٹی سنا کر یہ خبر دی جاتی ہے کہ عاشق نے اسے ٹھکرا کر کسی دوسری حسین تر محبوبہ سے دل لگا لیا ہے۔ اس پر محبوبۂ اول عاشق کی خوشامد کرکے اسے راضی کر لیتی ہے۔

آزاد نے لکھا ہے کہ پہلے امانت نے واسوخت میں سراپا داخل کیا۔ لیکن یہ صحیح نہیں کیوں کہ جرأت کے واسوخت میں بھی سراپا ملتا ہے۔ واسوخت میں نسوانی لباس، زیورات

---

[1] مسعود حسن رضوی: شہر آشوب مشمولہ رسالہ نقوش بابت مئی ص ۵ ۱۹۶۵ء۔

[1] گل رعنا ص ۱۲۳۔ [2] درس بلاغت ص ۱۵۵۔

[3] آب حیات ص ۲۰۹۔ شیخ مبارک علی لاہور۔ بار دوازدہم۔

[4] ڈاکٹر محمد حسن: دیوان آبرو کا مقدمہ ص ۶۱ نیز ۲۴۳ علی گڑھ سنہ طبع ۱۹۶۳ء۔

[5] ایضاً ص ۲۴۲۔

اور آرائش کو تفصیل سے بیان کیا جاتا ہے۔ ابتدا میں واسوخت مثمن میں بھی ہوتا تھا مسدس میں بھی۔ آبرو، میر اور امانت کے واسوخت مسدس ہی میں ہیں۔ امانت کا مشہور واسوخت ۳۰۷ بندوں میں ۹۲۱ اشعار کا ہے۔ دوسری ہیئتوں میں بھی واسوخت ملتے ہیں۔ مثلاً مومن نے غزل میں لکھا۔

ریختی : یہ خالص اردو صنف سخن ہے۔ ریختہ کی تانیث ریختی بنائی گئی تاکہ ظاہر ہو سکے کہ یہ عورتوں کی زبان سے ادا کی جاتی ہے۔ ہندی میں عورت کی طرف سے اظہار عشق کیا جاتا ہے۔ دکنی شاعری میں عرصے تک اس کی تقلید کی گئی۔ اس میں عشق کے بجائے ہوس کے جذبات کو داخل کر دینے سے ریختی بن جانا فاصلۂ یک گام ہے اس لئے قطعی طور پر نہیں کہا جا سکتا کہ دکن میں کس شاعر کا کلام ریختی کا پہلا نمونہ ہے۔ شمالی ہند میں رنگین نے اس کی ایجاد کا دعویٰ کیا تھا لیکن دکن کے ہاشمی کی ریختی میں وہ سب خصوصیات ملتی ہیں جن سے ریختی عبارت ہے۔ ہاشمی اپنی زبان کے لئے کہتے ہیں۔

مرا کیا بار جھیل ہے، سکتی ہے رنجھ کر جو تو
دیے ہیں، ہاشمی عزت ہماری اودی کی او لی کو[1]

عندلیب شادانی نے ریختی کی سات خصوصیتیں لکھی تھیں[2] انہیں سمیٹ کر اور قدرے ترمیم کے ساتھ ذیل کی خصوصیات تسلیم کی جا سکتی ہیں۔

۱۔ اس میں پردہ نشیں بیگمات اور حاگیوں کے محاورے اور اصطلاحیں استعمال کی جاتی ہیں۔ اس میں فارسی اضافت ممنوع ہے۔

۲۔ عشق کا اظہار ہمیشہ عورت کی طرف سے ہوتا ہے۔ بعض اوقات جذبہ ہم جنسی کے تحت محبوب بھی عورت ہوتی ہے لیکن کبھی کبھی مرد محبوب بھی ہوتا ہے۔

۳۔ ان باتوں کا تذکرہ ہوتا ہے جو عورتوں کو اثنائے امور خانہ داری میں پیش آتی ہیں۔

۴۔ عشق ہوس آمیز ہوتا ہے اور اس کے بیان میں فحاشی سے احتراز نہیں ہوتا۔

۵۔ مستورات کے لباس، آرائش بزیورات، رسم اور توہمات وغیرہ کو خاص جگہ دی جاتی ہے۔ یہ کسی بھی صنف مثلاً غزل، قصیدہ، مستزاد، مثنوی وغیرہ میں پیش کی جا سکتی ہے۔

سہرا : یہ نظم شادی وغیرہ پڑھنے کے لئے ہوتی ہے۔ اس کی ردیف میں سہرا کا لفظ آنا چاہیے۔ یہ آخری لفظ ہو یا ردیف کا جزو۔ مثلاً 'بہار سہرے کی'۔ یہ عموماً غزل کی ہیئت میں ہوتا ہے۔ کنھیا لال ہاتھرسی کے مطابق اس کے اشعار کی تعداد جفت ہونا ضروری ہے۔ طاق نہ ہو۔ غزل میں اس کے برعکس ہوتا ہے۔[1]

اردو میں غالب اور ذوق کے معرکوں والے سہرے مشہور ہیں۔ ختم کردہ آزاد مرتبہ آغا محمد طاہر میں آزاد کا ایسا سہرا ہے جس میں کئی اوزان کا اجتماع ہے۔[2]

معما : دراصل یہ ایک صنعت ہے اس میں کسی قرینے سے کسی نام یا لفظ یا فقرے کو دریافت کرنا ہوتا ہے۔ معما نثر میں بھی ہو سکتا ہے نظم میں بھی۔ جب نظم میں ہوگا تو اسے نظم کی ایک صنف کہہ سکتے ہیں۔ مومن کا شعر ہے :

ملنے کیوں کر کہ ہے سب کار الٹا ہم الٹے، بات الٹی یار الٹا

ہم، بات، یار کو الٹ کر مہتاب رائے برآمد ہوتا ہے۔

پہیلی : اسے بقول صاحب بحر الفصاحت[3] لغز (بضم لام و فتحۂ غین) اور چیستاں بھی کہتے ہیں۔ اس میں مبہم بیان اور علامات کی بنا پر شئے مقصود کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے۔ اس میں اور معمے میں زیادہ فرق نہیں۔ یہ بھی نثر و نظم دونوں میں ہو سکتی ہے بہت سی منظوم پہیلیاں عوامی اوزان میں ہوتی ہیں۔ خسرو سے منسوب پہیلیاں مشہور ہیں۔ ہمارے دور میں شان الحق حقی نے کثرت سے پہیلیاں کہی ہیں۔ پہیلی کی ایک ذیلی قسم کہ مکرنی یا کہہ مکرنی ہے۔

مکرنی : آزاد نے امیر خسرو کے ذیل میں اس کا بیان کیا ہے۔ خسرو کے علاوہ اور کسی کی مکرنیاں دیکھنے میں نہیں آئیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ خسرو سے جو مکرنیاں منسوب کی جاتی ہیں ان کی صاف زبان کے پیش نظر وہ ان کی نہیں ہو سکتیں۔ ان کا مصنف جو بھی رہا ہو۔ دوسرے مکرنی والے شان الحق حقی ہیں۔ آزاد نے جنھیں 'مکرنی' کہا ہے حقی

---

[1] بدیع حسینی : دکن میں ریختی کا ارتقا ص ۲۵۔

[2] شادانی : ریختی کا موجد۔ مشمولہ تحقیق کی روشنی میں ص ۱۰۷ تا ۱۱۱ بحوالہ بدیع حسینی ص ۲۸۔

[1] کنھیا لال طالب ہاتھرسی' آئینۂ عروض و قافیہ، ص ۹۳۔

[2] عنوان چشتی : اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے ص ۹۹۔

[3] بحر الفصاحت ص ۹۹۴۔

نے انھیں کہہ مکرنی نام دیا ہے۔ مجھے یاد پڑتا ہے کہ کسی اور نے بھی انھیں کہہ مکرنی کہا تھا۔ حق کے الفاظ میں کہہ مکرنیاں وہ ہیں۔

" جن کی بوجھ ان کے اندر ہی آخری مصرع میں موجود ہوتی ہے۔ ایک شوخ سہیلی اپنی ہمجولی سے ذو معنی بات کہتی ہے جو ساجن پر بھی چسپاں ہوتی ہے۔ اور کسی اور چیز پر بھی۔" [1]

یہ چار مصرعوں یعنی دو شعروں کی مثنوی ہوتی ہے۔ تین مصرعوں میں ایسا التباس پیدا کیا جاتا ہے۔ جیسے ساجن (شوہر، مرد محبوب) کا ذکر ہو۔ آخری یعنی چوتھے مصرع میں اس التباس کو دور کر کے کسی اور ہی شے کا انکشاف کیا جاتا ہے۔ آب حیات میں خسرو سے منسوب ایک مکرنی دیکھیے:

سگری رین موہے سنگ جاگا بھور بھئی تب بچھڑن لاگا
اس کے بچھڑے پھاٹت ہیا اے سکھی ساجن، نا سکھی دیا

ساقی نامہ : ساقی کو مخاطب کر کے جو نظم یا اشعار کہے جائیں انھیں ساقی نامہ کہتے ہیں۔ اصلاً یہ خمریات کی ایک شکل تھی۔ لیکن اردو میں ابتدائی اشعار کے بعد عارفانہ، فلسفیانہ یا اخلاقی ہو سکتا ہے۔ اگر ساقی نامہ مکمل نظم کے طور پر ہو تو اسے صنف نظم کہیں گے۔ کسی مثنوی کی ہر فصل کی ابتدا میں جو دو ایک شعر ساقی سے خطاب کر کے لکھ دیے جاتے ہیں۔ مثلاً مثنوی میر حسن میں، وہ ساقی نامہ ضرور ہیں لیکن علیحدہ صنف نہیں۔ دوسری طرف نظم طباطبائی کا تقریباً ۸۰ (آٹھ سو) اشعار کا ساقی نامہ شقشقیہ ہے جس میں مے نوشی کی ترغیب نہیں بلکہ مذمت کی ہے۔ اقبال کا ساقی نامہ ان کے فلسفۂ خودی کی تشریح ہے۔

ساقی نامہ بالعموم مثنوی کی ہیئت میں ہوتا ہے۔ نظم میں ایک ساقی نامہ بروزن ترانہ لکھا یہاں سے مراد رباعی ہے۔ یہ ایک مربع نظم ہے جو رباعی کے وزن میں ہے۔ پہلے بند میں پہلا، دوسرا اور چوتھا مصرع مقفیٰ ہیں۔ تیسرے مصرعے میں قافیہ نہیں۔ دوسرے بند میں پہلا، دوسرا، تیسرا مصرع ایک دوسرے قافیے میں مقفیٰ ہیں، جب کہ چوتھا مصرع پہلے بند کے قافیے میں ہے۔ یہی کیفیت آگے کے بندوں کی رہی ہوگی۔

اقبال کی بعض غزلوں کی ردیف ساقی ہے۔ مثلاً:

ع دگر گوں ہے جہاں، تاروں کی گردش تیز ہے ساقی

ع لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی

لیکن یہ غزلیں ہیں کہ جب ساقی نامہ نظم ہوتا ہے۔ بانگ درا میں "جواب شکوہ" کے بعد اقبال کو تین شعر کا قطعہ ساقی ہے۔ ع۔ نشہ پلا کے گرانا تو سب کو آتا ہے۔ اگر اقبال اس پر ساقی نامے کا عنوان دے دیتے تو اسے شاید ساقی نامہ کہنا غلط نہ ہوتا۔ واضح ہو کہ چونکہ اردو میں ایسے ساقی نامے نہایت کم ہیں جن میں پوری نظم میں خمریات کا موضوع ہو اس کے لیے ساقی نامے کو علیحدہ صنف کہتے ہوئے قدرے تکلف ہوتا ہے۔

اب ایسی اصناف کی تفصیل دی جاتی ہے جو کم و بیش ہندی سے تعلق رکھتی ہیں، ان کے چار زمرے کیے جا سکتے ہیں اور بعض اصناف ان زمروں سے علیحدہ بھی ہیں۔

أ۔ ہندی عروض سے ماخوذ: دوہا، کنڈلیا، چوپائی، وشنو پد، چوبولا، آلھا، کبت، جھولنا۔

ب۔ **ہندو دھرم سے متعلق:** اشلوک، بھجن، سا کھی۔

ج۔ **موسم اور تیوہار سے متعلق:** بارہ ماسہ اور گیت کی بعض قسمیں مثلاً ہولی، بسنت، ساون۔

د۔ **غنائی اصناف:** گیت اور استادی موسیقی سے متعلق اقسام۔ مثلاً ٹھمری، دادرا۔

ہ۔ **متفرق:** پہیلی۔

ان میں سے بعض کا تعلق ایک سے زیادہ گروہوں سے ہے۔ مثلاً وشنو پد عروض اور مذہب دونوں پر نظر رکھتا ہے۔ گیت کی قسمیں ہولی، بسنت، موسم نیز موسیقی دونوں سے متعلق ہیں۔ ذیل میں ایک ایک کا تعارف پیش کیا جاتا ہے:

دوہا: یہ عروضی صنف ہے جو ایک شعر کے برابر ہوتی ہے۔ اس کے ہر مصرع میں ۲۴ ماترائیں ہوتی ہیں۔ مصرع کے پہلے جز میں ۱۳ ماترا، اس کے بعد وقفہ اور دوسرے جز میں گیارہ ماترا۔

اردو کے لحاظ سے اس کا مثالی وزن یہ ہے:-

فعلن فعلن فاعلن فعلن فعلن فاع

عموماً دوہا فرد کی طرح تنہا ہوتا ہے۔ لیکن شاذ مسلسل دوہوں کی نظمیں بھی مل جاتی ہیں۔ اردو میں بعض اوقات ہندی کے دو مصرعے ہم وزن کے اشعار کو دوہا کہہ دیا جاتا ہے۔ یہ غلطی مولوی عبدالحق نے بار ہا کی۔ اور حیرت ہے کہ مشہور دوہا نگار جمیل الدین عالی

---

[1] عالمان اثر نگری: نذر خلوص ص ۹۴ ۔ مکتبہ مینی صدر کراچی ۔ ۳۔ سنہ ۱۹۴۹ء۔

کو بھی دوہے کا وزن معلوم نہیں۔ وہ سوچتے ہیں کہ ہندی وزن کی گرانی کبھی مطلع کہہ دیا جائے دوہا ہے حالانکہ بعینہ دوہوں میں متعدد ایسے اشعار ہیں جو دوہے نہیں۔ ابتدائی شاعری میں ابتدائی مسدیوں میں بکثرت سے دوہے ملتے ہیں۔ ویسے کچھ نہ کچھ دوہے ہر دور میں کہے گئے۔

معلوم نہیں کہ اردو میں اسے غلط طور پر دوہرہ کہنے کا کیوں رواج پڑا۔

کنڈلیا : اس کی تفصیل پرکاش مونس کی کتاب سے پیش کی جاتی ہے۔

کنڈلیا ہندی کی دو عروضی اصناف دوہے اور رولا کا مجموعہ ہوتی ہے۔ دوہے میں دو مصرعے ہوتے ہیں اور رولا میں چار۔ اس طرح کنڈلیا میں چار مصرعے ہوتے ہیں۔ دوہے اور رولا دونوں میں ۲۴ ماترائیں ہوتی ہیں، لیکن دوہے میں ان کی ترتیب ۱۳+۱۱ ہے جب کہ رولا میں ۱۱+۱۳۔ ایک ضروری شرط یہ ہے کہ دوہے کا آخری جزو بعینہ رولا کا پہلا جزو ہو یعنی دوسرے مصرعے کا آخری ۱۱ ماترا والا جزو تیسرے مصرعے کے شروع میں دہرایا جائے۔ دوسرا مطالبہ یہ ہے کہ نظم کا پہلا لفظ ہی نظم کا آخری لفظ ہے، لیکن اس مطالبے کی ہمیشہ پابندی نہیں کی گئی۔ ہندی میں قدما میں گردھر کی اور دور حاضر میں کاکا ہاتھرسی کی کنڈلیا مشہور ہیں۔[1]

حکیم انور خاں انور گوالیری م ۱۷۹۵ء اردو کے شاعر تھے۔ ان کے بیٹے اکبر خاں نے ان کا کلام مرتب کیا جس کا مخطوطہ شاہ نگین اکیڈمی گوالیر میں محفوظ ہے۔ اس میں چار سو کنڈلیا بھی ہیں اور ۱۸ کی تصنیف ہیں۔ انھوں نے اپنی بعض کنڈلیوں میں یہ ترمیم کی ہے کہ آخری دو مصرعوں کو رولا کے بجائے دوہے کے وزن پر باندھ دیا ہے۔ امانت کی اندر سبھا میں پانچ کنڈلیاں ہیں جنھیں امانت نے چھند کے نام سے موسوم کیا ہے۔ ایک کنڈلیا کی ابتدا ہے۔

ع راجا اندر دیس میں رہیں الٰہی شاد

ایک دوسری اندر سبھا بزم سلیمانی مصنفہ خادم حسین افسوس میں بھی دو کنڈلیاں ہیں۔ انھیں بھی چھند کا نام دیا ہے۔ تیسری اندر سبھا 'جشن پرستان' مصنفہ لالہ بھیروں سنگھ عشرت میں بھی دو کنڈلیاں چھند کے نام سے ہیں۔

چوپائی : یہ ہندی کی ایک بحر ہے جس میں ۱۶ ماترائیں ہوتی ہیں یعنی فعلن ۴ بار۔ اس سے قدرے چھوٹا وزن چوپئی ہے جس میں ۱۵ ماترا ہوتی ہیں اور اس کے آخر میں فاع آتا ہے۔ اس کا وزن ہوا فعلن فعلن فعلن فاع۔ ہندی کی طویل نظمیں عموماً چوپائی کی بحر میں لکھی جاتی ہیں جس میں سب سے مشہور جائسی کی پدماوت اور تلسی داس کی رامائن ہیں۔ اسے ہندی کی مثنوی کہیے کیونکہ ہر شعر کے بعد قافیہ بدلتا ہے۔ لازمی تو نہیں لیکن اکثر سات آٹھ یا نو اشعار کے بعد ٹیپ کے طور پر ایک دوہا آتا ہے جس سے بند کی تقسیم ہوتی ہے۔ اردو کے قدیم شعرا نے چوپائی کا بکثرت استعمال کیا ہے۔ مثلاً قاضی محمود دریائی نے۔

منشی فیض حشر کی ہندی مثنوی قصہ مجبر (۱۰۹۹ھ) اسی صنف میں ہے۔ ۱۸۷۱ء میں محمد قاسم علی بدایونی نے جائسی کی پدماوت کا اس طرح منظوم ترجمہ کیا کہ جائسی کے ہر مصرع کے نیچے چوپائی وزن میں اردو کا مصرع کہا۔ اس طرح پورا اردو منظوم ترجمہ چوپائی کی بحر میں ہے۔ سید احمد حسین شوکت میرٹھی کی بعض نظمیں چوپائی کی بحر میں ہیں۔

مکث دھن بہار نامی نظم مخزن دسمبر ۱۹۱۱ء میں شائع ہوئی۔ دوسری نظم بسنتی مخزن اگست ۱۹۱۲ء میں ہے۔

وشنو پد یا بشن پد : سنسکرت، پراکرت اور اپ بھرنش میں وشنو پد نام کا وزن نہیں۔ یہ ہندی کی اختراع ہے۔ اس میں ۲۶ ماترا ہوتی ہیں۔ ۱۶ ماترا کے بعد وقفہ ہوتا ہے۔ آخر میں فع آتا ہے۔ اسے سورداس نے کثرت سے استعمال کیا۔ سورداس کو دیکھ کر ان کے بعد بھکاری داس نے پہلی بار اپنی عروضی کتاب میں وشنو پد کا ذکر کیا۔ یہ ایک قسم کا گیت ہے جس میں وشنو یا اس کے اوتاروں رام یا کرشن کی مدح کی جاتی ہے۔ اردو میں اسے بشن پد کہتے ہیں۔ شیخ بہاءالدین برناوی اور شاہ برکت اللہ پیمی مارہروی کے یہاں بشن پد ملتے ہیں۔ وقت یہ ہے کہ دونوں شعرا بنیادی طور پر ہندی کے شاعر ہیں۔

چوبولا : ڈاکٹر عنوان چشتی لکھتے ہیں کہ :-

"چوبولا بھی ہندی کا ایک چھند ہے۔ اس کو جھنسی بھی کہتے ہیں۔ اس میں پندرہ ماترائیں ہوتی ہیں۔ آٹھ اور سات ماتراؤں کے درمیان وقفہ (یتی یا وشرام) ہوتا ہے۔"[2]

---

[1] اردو ادب پر ہندی کا اثر ص ۱۵۱۔

[1] ڈاکٹر عنوان چشتی اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے ص ۱۷۷۔ دلی جولائی ۱۹۷۵ء

[2] ایضاً ص ۱۹۰۔

، اصول چو بولہ جدید عروضیوں صنف ہے۔ پراکرت پنگلم میں اس کا ذکر نہیں لیکن ہندی کے قدیم عروضیوں نے اس کے بارے میں لکھا ہے۔ ایک قدیم کتاب میں اس کا نام "پرکرت آنولا" دیا ہے' چو بولا ہی ہے۔ یہ چار مصرعوں کی نظم ہے جس میں پہلے اور تیسرے مصرعے میں ۱۶ ماترائیں اور دوسرے اور چوتھے مصرعے میں ۱۳ ماترائیں ہوتی ہیں۔ بھکاری داس نے اپنی کتاب "چھندو ارنو" میں اس کے مصرع میں ۳۰ ماترائیں لکھی ہیں جس کے پہلے جزو میں ۱۶ اور دوسرے جزو میں ۱۴ ہوتی ہیں۔ بات ہوئی۔ ایک مثال میں ۱۵ ماترائیں بھی ملتی ہیں۔ ہندی کے عروضی بھانو کے مطابق چو بولے کے آخر میں فعَل آنا چاہیے۔

لیکن اردو چو بولا ہندی کے اس چو بولے سے متعلق نہیں۔ یہ سوانگ نوٹنکیوں کی چیز ہے جہاں یہ بڑی گھن گرج کے ساتھ پڑھا جاتا ہے۔ امانت کی اندر سبھا میں دو چو بولے ہیں جو پورے کے پورے دو ہوں پر مشتمل ہیں۔ ایک چو بولا راجہ اندر کی زبانی ہے جس کا پہلا مصرع ہے۔

راجہ ہوں میں قوم کا اندر میرا نام

نوٹنکیوں میں بعض اوقات یہ دیکھنے میں آیا ہے کہ دوہے کے بعد چو بولا پڑھا جاتا ہے اور دوہے کے آخری جزو کو چو بولے کی ابتدا میں دہرایا جاتا ہے۔

آلھا: مہوبہ کے راجا پرمار کے دو سورما آلھا اور اودل تھے۔ ان سے متعلق قدیم ہندی شاعر جگنگ نے بندیلی میں آلھا کھنڈ نام کی رزمیہ نظم لکھی جو اب ناپید ہے لیکن اس کے نمونے باقی ہیں۔ اس کی بحر ۳۱ ماترا کی تھی جس میں سولھویں ماترا کے بعد وقفہ تھا۔ آخر میں گرو لیعنی طویل رکن لانا لازمی تھا گویا اس کا وزن یہ ہوا۔

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

ہندی میں اس وزن ہی کا نام آلھا چھند پڑ گیا۔ حال میں ہندی میں بہت سے آلھے لکھے گئے جن میں سب سے مشہور میرٹھ[1] کے منزدلال عطار کا ہے۔ اس کی زبان ہندوستانی ہے اور یہ ہندی اور اردو دونوں خطوں میں ملتا ہے۔ اردو میں نزیر لکھنوی کا طاعونی آلھا اور مطلبی نویدآبادی کا آلھا مشہور ہیں۔

---

[1] ڈاکٹر پرکاش مونس : اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر۔

آلھا کا موضوع رزم یا شہر آشوب ہوتا ہے۔

کبت: ک مفتوح اور ب مکسور۔ یہ چار مصرعوں کی نظم ہوتی ہے ہر مصرع میں ۳۱ اکشر (حرف) ہوتے ہیں۔ صرف اکشروں کو گنا جیسے وہ طویل ہوں یا خفیف اس طرح وزن کے معاملے میں اس میں بہت آزادی ہے۔ یہ صنف بھاٹوں میں بہت مقبول ہے۔ علی عادل خاں شاہی کے کلیات میں تین کبت ملتے ہیں۔ شاہ برکت اللہ پیمی مارہروی نے کبت لکھے۔ باغ و بہار نیز میر بہادر علی حسینی کی انشائے گلشن نو بہار میں بھی چند کبت ہیں۔ دیلوڑ کے رئیس یوسف علی خاں کی کلیات ہندی میں[1] ایک پورا حصہ کبت پر مشتمل ہے۔ عبدالولی عزلت[2] کے مطبوعہ دیوان میں بھی ایک کبت ہے۔

جھولنا: یہ واضح ہو کہ اس کا تعلق جھولے سے نہیں۔ پراکرت پنگلم[3] عروضی بھکاری داس نیز عروضی بھانو کے مطابق اس میں چار مصرعے ہوتے ہیں۔ پہلے تین مصرعوں میں دس دس ماترائیں ہوتی ہیں چوتھے مصرعے میں سات ماترائیں۔ کیسو نے اس کا نام ہنسال چھند دیا ہے جس میں دو مصرعے ہوتے ہیں' پہلے مصرع میں ۲۰ ماترائیں' دوسرے میں ۱۷۔ میزان دوہی ۳۷ ماترا کی ہوئی۔ یہ صنف راجستانی میں مقبول تھی۔ جہاں اس میں کئی طویل نظمیں لکھی گئیں۔ ان میں ایک پرانی نظم "مہاراجہ رام سنگھ جی را جھولنا" ہے۔ "را" بہ معنی "کا" تلسی داس نے کوتا ولی میں چھوٹے چھوٹے جھولنے لکھے ہیں۔

اردو میں جھولنے کے ہر مصرع میں ۳۷ ماترائیں ہوتی ہیں۔ یہ دو اشعار پر مشتمل ہوتا ہے جو مثنوی کے انداز میں ہوتے ہیں۔ یعنی دونوں اشعار میں قافیہ بدلا ہوا ہوتا ہے۔ اردو میں جھولنے کی پانچ مثالیں ملیں۔ مولوی عبدالحق نے اردو کی ابتدائی نشوونما میں فرید شکر گنج سے منسوب جھولنا "سگن ذکر جلی" کے عنوان سے دیا ہے۔ ایک جھولنا خوب محمد چشتی کی مثنوی خوب ترنگ میں ہے۔ دکنی کے استاد محمود کا جھولنا بھی ملتا ہے۔ کلیات شاہی میں دو جھولنے ہیں۔ ایک جھولنا عزلت کا بھی ملتا ہے۔ ان میں شیخ فرید اور خوب محمد چشتی کے جھولنے عارفانہ ہیں۔ محمود کا جھولنا شیخ کی مدح میں ہے۔ عجب کرتا ہی اور

[1،2] ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی : تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند چھٹی جلد ص ۴۴۴۔ لاہور ۱۹۷۱ء۔

[3] پراکرت پنگلم مرتب ڈاکٹر بھولا شنکر ویاس حصہ ۲ ص ۴۴۴ ہندی اصناف کے اوزان کے متعلق مجھے حیدرآباد یونیورسٹی کے ہندی کے پروفیسر ڈاکٹر چندر بھان راوت نے معلومات فراہم کیں۔

عورت کے جذبات کے بجائے مرد کے جذبات کو پیش کیا گیا ہو، اس کی مقبولیت کا اندازہ ان کے بول سے لگایا جا سکتا ہے اور یہ عورت کے بھولے عشقیہ ہیں۔

اشلوک : سنسکرت کے مذہبی صحیفوں کے اشعار کو شلوک (ش ساکن، ل مضموم) کہتے ہیں۔ ہندی میں انھیں سلوک (س مفتوح) کہا گیا۔ گرو گرنتھ صاحب میں جو شیخ فرید کے (معلوم نہیں شیخ فرید شکر گنج کے یا فرید ثانی کے) اشعار ہیں انھیں اشلوک ہی کہا گیا ہے۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی کی تصنیف مرشد نامہ میں بھی کئی اشلوک ہیں جنھیں مرتب کتاب نے "شرلوک" کہا ہے۔ ان کی زبان اتنی ثقیل ہندی ہے کہ اسے سنسکرت کہنا مناسب ہوگا۔ گنگوہی کے اشعار کو اشلوک نام دینا مناسب نہیں کیونکہ یہ اصطلاح عموماً دھرم گرنتھوں سے مخصوص ہے۔ شیخ فرید کے اشعار کو اس لئے اشلوک کہا گیا چونکہ وہ سکھوں کی مذہبی کتاب گرنتھ صاحب میں ہیں۔

شبد : اس لفظ میں ب ساکن ہے۔ اس کے لغوی معنی 'لفظ' ہیں۔ ہندی میں اسے صنف کے طور پر سَبَد (بہ فتحتین) کہا گیا۔ یہ گیت ہوتے ہیں جن کا موضوع رہسیا واد (تصوف) یا بھگتی اور عشق حقیقی ہوتا ہے۔ یہ گانے کے لئے ہوتے ہیں اور ان کے ساتھ اس راگ کا نام بھی لکھ دیا جاتا ہے جس میں انھیں گانا چاہئے۔ گرنتھ صاحب میں متعدد شبد ہیں۔ اردو میں بابا فرید شکر گنج، شیخ عبدالقدوس گنگوہی اور شیخ بہاء الدین برناوی کے شبد ملتے ہیں۔

ساکھی : ہندی میں ساکھی ہمیشہ دوہے کی بحر میں ہوتی ہے۔ شبد کا موضوع رہسیہ واد (تصوف) اور ساکھی کا موضوع اخلاقیات ہوتا ہے۔ کبیر کی ساکھیاں مشہور ہیں۔ اردو میں صرف ایک ساکھی کا ذکر ملتا ہے۔ "چ راول دلیل کبھی نہ جاتا" اسے کبھی بہاء الدین باجن اور کبھی حضرت سید محمد جونپوری سے منسوب کیا جاتا ہے۔ غالباً آخر الذکر سے انتساب درست ہے۔

بارہ ماسہ : یہ سنسکرت میں نہیں تھا۔ خالص ہندی صنف ہے جو ہندی نظموں میں سب سے زیادہ مشہور ہے۔ شاعری میں عموماً شوہر بیوی کے عشق کا بیان نہیں ہوتا۔ کسی غیر شادی شدہ رومانی جوڑے کے معاملات ہوتے ہیں لیکن بارہ ماسہ میں خالص گھریلو خاندانی عشق کے جذبات ہوتے ہیں۔ اس میں ایک برہن اپنے پردیس گئے ہوئے شوہر کی یاد میں ہر مہینے اپنے جذبات کا بیان کرتی ہے۔ بیان ہندی بکرم سمبت کے مہینوں کے اعتبار سے ہوتا ہے۔ ہر مہینے کے ذیل میں اس کی موسمی کیفیات اور تیوہاروں کو پس منظر کے طور پر بیان کیا جاتا ہے۔ چونکہ بکرم سمبت میں چوتھے سال لوند کا مہینہ ملا کر ۱۳ مہینے ہو جاتے ہیں اس لئے بہت سے بارہ ماسوں میں ۱۳ مہینوں کا بیان ہوتا ہے۔ اردو میں اکرم قطبی رہتکی کی نظم کا نام ہی تیرہ ماسہ ہے۔ اردو بارہ ماسے ہمیشہ مثنوی کی ہیئت میں پائے جاتے ہیں۔ سب سے مشہور بارہ ماسہ افضل کی بکٹ کہانی ہے۔ مثنوی گوہر جوہری کا بارہ ماسہ اس کے بعد آتا ہے۔ مرلی لال کی اندر سبھا میں بھی ایک بارہ ماسہ ہے۔

گیت : یہ ہلکی پھلکی غنائی نظم ہے جو ہندی سے اردو میں آئی۔ گیت چونکہ گانے کے لئے ہوتا ہے اس لئے زیادہ طویل نہیں ہوتا۔ پانچ سات دس پندرہ سطروں ہی کا ہوتا ہے۔ اس میں ایک ٹیک یا فقرہ ہوتی ہے جسے بار بار دہرایا جاتا ہے۔ اگر یہ نہ ہو تو پہلا مصرع کاملاً یا جزواً دہراتے ہیں۔ آخری مصرع یا اس سے پہلا مصرع میں اکثر شاعر کا تخلص آجاتا ہے۔ اس کی ہیئت مصرعوں کا نظام قوافی اور مصرعوں کا طول مقرر نہیں۔ شاعر حسب منشا فیصلہ کر سکتا ہے۔ سنسکرت میں جے دیو کی گیت گووند گیتوں کا شاہکار ہے۔ ہندی میں سورداس کی سور ساگر میں محض گیت ہی ہیں کبیر اور میرا بائی بھی گیت کی تاریخ کے اہم نام ہیں۔ گیتوں کی زبان سبک اور رواں ہوتی ہے۔ ان میں ہندی لفظیات اور ہندی اوزان کو ترجیح دی جاتی ہے۔

ڈاکٹر قیصر جہاں نے اپنے مقالے اردو گیت میں گیتوں کی تین قسمیں کی ہیں۔[1]

لوک گیت۔ گانے۔ کتابی گیت۔

میرا خیال ہے کہ گیت اور گانے میں خط فاصل کھینچنا مشکل ہے کیوں کہ گیت گانے کے لئے ہی لکھا جاتا ہے۔ قیصر جہاں نے لوک گیتوں کو چار ذیلی قسموں میں تقسیم کیا ہے۔[2]

۱۔ بچے کی پیدائش کے گیت۔ ۲۔ شادی کے گیت۔ ۳۔ موسموں اور تیوہاروں کے گیت۔ ۴۔ پیشہ وروں کے گیت۔

لیکن دراصل گیتوں کی قسمیں ان سے بھی زیادہ ہیں۔ لوک گیت اور کتابی گیت کی تقسیم کسی حد تک مصنف کو سامنے رکھ کر کی جاتی ہے۔ لوک گیت کا مصنف معلوم نہیں ہوتا۔ کتابی گیت ادیبوں کے لکھے ہوئے ہیں۔ جہاں تک رنگ روپ کا سوال

---

[1] ڈاکٹر قیصر جہاں اردو گیت ص ۱۹ - دہلی مارچ ۱۹۷۷ء۔

[2] ایضاً ص ۲۴۔

۷۔ شعراء نے بھی ایسے گیت لکھے ہیں جو بالکل لوک گیت معلوم ہوتے ہیں۔ سارے گیتوں کو دو بنیادوں پر تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ ان کے گانے والے یعنی انھیں استعمال کرنے والے۔ ۲۔ موضوعات۔

ذیل میں ان بنیادوں پر الگ الگ گروہ بندی کی جاتی ہے۔

الف۔ گانے والوں کے اعتبار سے۔

۱۔ کام کاج یعنی پیشہ ور مثلاً چرواہے، مچھیارے، ملاح، دھوبی، جولاہے، نداف، کسان، مزدور۔

۲۔ گھریلو عورتیں۔

۳۔ عبادت کرنے والے جو مذہبی گیت گاتے ہیں۔

۴۔ محبان وطن۔

۵۔ سپاہی جو فوجی گیت گاتے ہیں۔

۶۔ قوال، موسیقار۔

۷۔ ڈراموں اور فلموں کے اداکار۔

جن گیتوں کو دو شخص مل کر گاتے ہیں انھیں دوگانا اور جنھیں دو سے زیادہ گاتے ہیں انھیں کورس کہا جاتا ہے۔

موضوع کے لحاظ سے ذیل کے گروہ کئے جا سکتے ہیں۔

۱۔ پیشہ وروں کے گیت۔

۲۔ مذہبی بھجن، زمزمے، حمد وغیرہ۔

۳۔ معرفت کے گیت جس میں دکن کی جکری، حقیقت، سہیلا نیز شمالی ہند کے عارفانہ گیت شامل ہیں۔

۴۔ اخلاقی اور فلسفیانہ گیت۔ ان میں اکثر زندگی کی بے ثباتی کا موضوع ہوتا ہے۔

۵۔ تقریبات سے متعلق گیت۔ ولادت، سالگرہ یا شادی مرغوب موضوعات رہا۔

۶۔ لوریاں۔

۷۔ عشقیہ گیت خواہ وہ لوک گیت ہوں یا شعراء نے لکھے ہوں۔ ان میں برہ کے گیت اہم ہیں۔ گیتوں کا سب سے اہم موضوع یہی ہے۔

۸۔ موسموں اور مناظر فطرت سے متعلق مثلاً بسنت، ساون، صبح، شام کے

بارے میں۔

۹۔ تیوہاروں سے متعلق مثلاً ہولی، پھاگ، عید۔

۱۰۔ قومی اور حب وطن کے گیت۔

ان میں سپاہیوں کے گیت بھی شامل ہیں اور قومی ترانے بھی۔

۱۱۔ سیاسی اور معاشرتی گیت۔

ان میں ایک طرف ایسے گیت آئیں گے جنھیں دوسری جنگ عظیم میں سپاہیوں کی بھرتی کے لئے رکھا گیا۔ مثلاً ع بھرتی ہو جا رے رنگروٹ۔ دوسری طرف ترقی پسندوں کے گیت ہوں گے جو مزدوروں اور کسانوں سے متعلق لکھے گئے۔

۱۲۔ استادی موسیقی کے گیت مثلاً دھرپد، خیال، ٹھمری، ٹپہ، دادرا نیز فلموں کے گیت جو مندرجہ بالا زمروں میں نہیں آئے۔

اب ان کی بعض قسموں کی تفصیل سنئے۔

شادی کی گیتوں میں ذیل کی اقسام قابل ذکر ہیں:۔

سیٹھنا۔ رخصتی کے گیت۔

سیٹھنا۔ ان گیتوں کو کہتے ہیں جو دلھن کے فریق کی عورتیں لڑکے کے والدین اور براتیوں کو میٹھی گالیوں کے طور پر سناتی ہیں۔ شاہ عالم آفتاب[۱] نے موسیقی کے راگ تال میں باندھ کر سیٹھنے لکھے جو ان کے مجموعے نادرات شاہی میں موجود ہیں۔ ڈاکٹر سید اعجاز حسین نے شاہ عالم کا ایک سیٹھنا یوں نقل کیا ہے:۔

بیٹھ گئی سمدھن سمدھی کا کھڑا دیکھ کے ڈیلا
سمدھی نے جب ڈالا چونکی، ہردے چلون گھیرا
سمدھن صاحب محل جب بولی کیوں ہم کو تم چھیڑا
وہیں ہاتھ سمدھی نے پکڑا منھ میں ڈالا بیڑا

مندرجہ بالا سیٹھنے میں ذم کا پہلو قابل توجہ ہے۔

آ، او نے ذوق کے سلسلے میں لکھا ہے۔

۱؎ شاہ عالم۔ نادرات شاہی مرتبہ مولانا عرشی ص ۵۲، ۵۳ رام پور ۱۹۴۴ء
حوالہ بیاض ڈاکٹر سید سجاد حسین

۲؎ اردو شاعری کا سماجی پس منظر ص ۲۱۳ الہ آباد ۱۹۶۸ء۔

اس طرح کی ہزاروں چیزیں تھیں شپے، ٹھمریاں، سیٹھنیاں، کہاں تک لکھوں لیے[1]

رخصتی : رخصتی وہ گیت ہے جو لڑکی کی رخصتی پر لڑکی والوں کی طرف سے ادا ہو۔

رخصتی کا سب سے مشہور گیت ایک فلم کا ہے۔

چھوڑ بابل کا گھر چلی پی کے نگر

حیدرآباد ریڈیو سے کئی سال تک ڈھولک کے گیت آتے تھے۔[2] وہ شادی سے متعلق ہوتے تھے اور ان کی زبان دکنی مائل اردو ہوتی تھی۔

عشقیہ گیت : قدیم گیتوں میں ہندی کی تقلید میں اظہار عشق عورت کی طرف سے ہوتا تھا۔ عبداللہ قطب شاہ نے اپنے عشقیہ گیتوں کو نقش کا عنوان دیا ہے۔[3]

یہ گیت نواب محمد نصیرالدین خاں کی بیاض سے ملے۔ قدیم گیتوں میں ہندی کی تقلید میں اظہار عشق عورت کی طرف سے ہوتا تھا۔ دور جدید میں مرد یا عورت کوئی راوی ہو سکتا ہے۔ اظہار عشق ہمیشہ جنس مخالف کی طرف سے کیا جاتا ہے

موسموں سے متعلق گیت : ان میں چار اہم ہیں۔ بسنت، ہولی، بھاگ، ساون بعض اوقات انھیں آزاد صنف کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ ان کی تفصیل یہ ہے :۔

بسنت : یہ وہ گیت ہیں جن میں بسنت (فروری کے قریب بہار کا موسم) کا بیان ہوتا ہے۔ آبرو کی بعض غزلوں کی ردیف بسنت یا بسنت رت ہے لیکن ہم انھیں صنف بسنت میں شامل نہیں کر سکتے۔ امانت اور مداری لال کی اندر سبھا میں کئی بسنت ہیں۔

مظفر فیروزآبادی نے بھی بسنت لکھے۔

ہولی : برج بھاشا میں ل کو ر سے بدلنے کا رجحان ہے۔ مثلاً ہولا، باور وغیرہ۔

اسی طرح ہولی کو ہوری کہہ دیا جاتا ہے۔ یہ ایک گیت ہوتا ہے جس کا موضوع ہولی کا تہوار ہوتا ہے۔ اس میں اکثر کرشن کے گوپیوں سے ہولی کھیلنے کا بیان ہوتا ہے۔ شاہ نیاز بریلوی، واجد علی شاہ، بادشاہ محل عالم، کعدپیا، حسرت موہانی وغیرہ کی ہولیاں ملتی ہیں۔ اردو کے ناٹکوں بالخصوص اندر سبھاؤں میں بھی ہولیاں شامل ہیں۔

بھاگ : سنسکرت میں شری ہرش نے ابتدا کی لیکن ان کا رواج اپ بھرنش میں زیادہ ہوا۔ وہاں یہ ۲۲ ماترا کی طویل نظم جس میں کتھا بیان کی جاتی تھی۔ کبیر نے اسے چوپائی میں لکھا۔ انھوں نے بسنت، ہولی اور بھاگ تینوں الگ عنوان سے لکھے ہیں۔ مداری لال کی اندر سبھا میں دو بھاگ ہیں۔

ساون : یہ وہ گیت ہیں جو ساون اور برسات سے متعلق ہوتے ہیں۔ امانت کی اندر سبھا اور لالہ بھیروں سنگھ غفلت کی اندر سبھا موسوم بہ جشن پرستاں میں یہ ساون کے عنوان سے موجود ہیں۔ گیت کا موسیقی سے گہرا تعلق ہے۔ گجرات کے دو کئی صوفی شعرا مثلاً شیخ بہاءالدین باجن، محمود دریائی اور علی محمد جیوگام دھنی نے گیتوں کے ساتھ ان کی راگ راگنی بھی متعین کر دی۔ ابراہیم عادل شاہ کے گیتوں کے مجموعے نورس میں بھی راگوں کی ماہرانہ تفصیل سے نشان دہی کی گئی ہے۔

استادی موسیقی میں جو بول استعمال کئے جاتے ہیں وہ مختصر گیت ہوتے ہیں۔ ان میں راگ کے مزاج کے مطابق موضوع باندھا جاتا ہے۔ اس طرح ان راگوں یا طریق موسیقی کے گیتوں کو ان سے مخصوص ذیلی صنف کہہ سکتے ہیں۔ ان کی زبان ہندی اور اس میں بھی اکثر برج بھاشا ہوتی ہے۔ چند قسمیں ملاحظہ ہوں۔

دھرپد : یہ خیال گائکی سے پہلے کا قدیم انداز ہے۔ اس میں سُر، لے، تال اور بول سب ہوتے ہیں لیکن سُر پر زیادہ زور ہوتا ہے اور تان ممنوع ہوتی ہے۔ دھرپد میں چار چرن فقرے یا تک ہوتے ہیں۔ جو نظمیں دھرپد میں گانے کے لئے لکھی جائیں انھیں دھرپد کہہ دیا جاتا ہے۔ اردو میں بہاءالدین ہوناوی، شاہ برکت اللہ پیمی مارہروی اور واجد علی شاہ کے یہاں دھرپد ملتے ہیں۔ واجد علی شاہ کے دھرپد ناچ اور رطس میں ہیں ان کے دو نمونے ڈاکٹر پرکاش مونس نے دیے ہیں۔[1]

---

[1] آب حیات ص ۴۹۲ تصحیح مبارک علی لاہور۔ بار دوازدہم۔

[2] آغا حیدر حسن مرزا رسالہ نظام ادب۔ نظام کالج حیدرآباد بابت دسمبر ۱۹۴۰ء بحوالہ حمیدالدین شاہد: سلطان عبداللہ قطب شاہ کی اردو شاعری۔

[3] مشمولہ دکنی (قدیم اردو) کے چند تحقیقی مضامین ص ۱۴۲ حیدرآباد ۱۹۶۳ء۔

[1] اردو ادب پر ہندی کا اثر ص ۴۵۹۔ ۴۵۸۔

خیال : دھرپد سے اگلی گائکی خیال ہے ۔ اس کی ایجاد امیر خسرو، سلطان حسین شرقی اور محمد شاہ رنگیلے کے درباری گویوں سدا رنگ اور ادا رنگ سے منسوب کی جاتی ہے۔ خسرو شناسی میں منظلت حسین خاں بیکش نے امیر خسرو کا ایک خیال لکھا ہے لیکن اس کی زبان اتنی صاف اور متروکات سے پاک ہے کہ وہ خسرو کا نہیں ہو سکتا۔ ڈاکٹر نذیر احمد نے علی گڑھ تاریخ ادب اردو[۲] میں شاہ برہان الدین جانم کے چند خیال دیئے ہیں لیکن خیال کے بہترین نمونے شیخ بہاء الدین برناوی کے یہاں ملتے ہیں جو بہت بڑے موسیقار تھے چونکہ خیال میں بول بہت مختصر ہوتا ہے اس لئے خیال کے گیت دو تین سطروں سے زیادہ نہیں ہوتے۔

ٹھمری : واجد علی شاہ کے عہد میں ہلکی کلاسکی موسیقی بہت مقبول ہوئی۔ اس کی اہم ترین نوع ٹھمری ہے جو گائکی کا ایک انداز ہے۔ اس کے لئے مختصر گیت لکھے گئے انھیں بھی ٹھمری کہا گیا۔ اردو میں ان کی بڑی تعداد ہے۔ واجد علی شاہ اختر بادشاہ محل عالم، نظامی شاعر، والا قدر وزیر مرزا تخلص بہ کدر پیا اور مضطر خیر آبادی وغیرہ کی ٹھمریوں کے علاوہ اندر سبھاؤں میں کثرت سے ٹھمریاں ملتی ہیں۔ دوسرے گانوں کی طرح ٹھمری کے دو اجزا استھائی اور انترا ہوتے ہیں۔

ٹھمری میں خیال کے مقابلے میں بول زیادہ طویل ہو سکتے ہیں۔ اس سے ہٹ کر تحریری شکل میں خیال اور ٹھمری میں بڑا فرق نہیں ہوتا۔

دادرا : ہلکی پھلکی موسیقی کی دوسری چیز دادرا ہے۔ اردو میں اس کے لئے لکھے گیت بھی ملتے ہیں لیکن ٹھمری کے مقابلے میں بہت کم۔ دوسروں کے علاوہ مضطر خیر آبادی نے بھی دادرے لکھے۔ تحریر میں ٹھمری اور دادرے میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔

ٹپہ : یہ بھی ہلکی پھلکی موسیقی کی ایک چیز ہے۔ دراصل ہلکی استادی موسیقی یہ تین قسمیں ہی ممتاز ہیں۔ ٹھمری، دادرا اور ٹپہ۔ اس کے اہم ترین فن کار انیسویں صدی کے میاں شوری تھے۔ ہمارے دور میں رسولن بائی اس کی سب سے بڑی ماہر ہیں۔ آزاد ذوق کے لئے لکھتے ہیں۔ "ہزاروں گیت، ٹپے، ٹھمریاں، ہولیاں کہیں۔ وہ بادشاہ کے نام سے عالم میں مشہور ہیں۔[۳] اس طرح کی ہزاروں چیزیں تھیں۔ ٹپے، ٹھمریاں،

---

[۱] خسرو شناسی ص ۲۳۳ ۔ دلی اکتوبر ۱۹۷۵ء
[۲] علی گڑھ تاریخ ادب ۱۷۱ ص ۲۲۔
[۳] آب حیات ص ۴۴۲۔ بار دوازدہم۔ شیخ مبارک علی لاہور۔

پہیلیاں، سیلھنیاں[۱]

وہ شعرا جو موسیقی میں ماہر ہوتے ہیں وہ ان تینوں اصناف میں مختصر گیت لکھتے ہیں۔ گیتوں کی ان اقسام کے بعد یہ واضح کر دیا جائے کہ بیسویں صدی میں گیت لکھنے کا احیا ہوا ہے۔ یہ سب ہندی رنگ میں ہوتے ہیں خواہ وہ پاکستان ہی میں کیوں نہ لکھے گئے ہوں۔

اب ہندی کی آخری صنف کا ذکر کر لیا جائے۔

چوبدا : اردو میں صرف عبد القدوس گنگوہی نے چوبدے لکھے۔ جیسا کہ اس صنف کے نام سے ظاہر ہے۔ اس میں چار مصرعے ہونے چاہئیں لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ ان کے چوبدوں کے جو نمونے ہم تک پہنچے ہیں ان میں صرف دو مصرعوں کا ایک شعر ہے۔ مثلاً :

گرو ہیرا کر چیرا کدار   کھودے نکسے ہیرا سار[۲]
(کدال)

بیسویں صدی میں ہندی کے شاعر ایودھیا سنگھ ہری اودھ نے کثرت سے چوبدے لکھے۔ ان چوبدوں کے دو مجموعے ہیں۔ ایک نمونہ :

بوند گرتے دیکھ کر یوں مت کہو   آنکھ تیری گر گئی یا سڑ گئی
جو سمجھتے ہو نہیں، تو چپ رہو   کرکری اس آنکھ میں ہے پڑ گئی

یہ سیدھا سادہ قطعہ ہے۔ معلوم نہیں گنگوہی کے ذہن میں اس کا کیا تصور تھا۔ یہ واضح ہو کہ ہندی کی عروضی کتابوں میں اس کا ذکر نہیں ملتا جس کے معنی یہ ہیں کہ اس کا کوئی مقررہ وزن نہیں ہوتا۔ ابھی تک عربی، فارسی اور ہندی سے لی ہوئی اصناف کا ذکر کیا گیا۔ دکن کی سی حرفی بنیادی طور سے پنجابی صنف ہے۔ اب دوسری زبانوں سے مستعار اصناف کا ذکر کر لیا جائے۔

چار بیت : یہ پشتو سے اردو میں آئی ہے اور اب بھی پٹھانوں میں رائج ہے۔ پی۔ بی۔ سی اردو سروس سے ایک بار رام پور کے چار بیت گانے والوں

---

[۱] آب حیات ص ۴۴۲ بار دوازدہم۔ شیخ مبارک علی لاہور۔
[۲] سید حسن عسکری : حضرت عبد القدوس گنگوہی اور ان کا کلام۔ معاصر حصہ ۱۱۔ دسمبر ۱۹۵۵ء۔ ص ۱۲۸۔

کے بارے میں پروگرام سنا۔ میرا خیال ہے کہ بھوپال میں بھی اس صنف کا پتا چلتا ہے۔ جمیل جالبی لکھتے ہیں:

"چاربیت کی صنف شاعری سوائے پشتو اور اردو کے کسی اور زبان میں نہیں ہے۔ یہ بھی پشتو کے زیرِ اثر اردو میں آئی۔"[1]

ڈاکٹر سلام سندیلوی نے فارغ بخاری اور رضا ہمدانی کی کتاب 'اٹک کے پار' سے چاربیت کی یہ تعریف دی ہے۔ وہ اسے چاربیتہ کہتے ہیں۔

"چاربیتہ پشتو شاعری کی ایک قدیم صنف ہے۔ اسے صرف متقدمین یا متوسلین نے لکھا ہے۔ متاخرین نے اس کی طرف توجہ نہیں کی۔ اس میں مصرعوں کی تعداد تین سے لے کر نو تک ہو سکتی ہے۔ پہلے تمام مصرعوں کو مطلع کہا جاتا ہے۔ مطلع کے بعد کے مصرعے مطلع کے مصرعوں کے برابر ہوتے ہیں اور ان مصرعوں کے آخری مصرعے کو مطلع کے پہلے مصرعے پر گرہ لگا دی جاتی ہے۔ دوسرا بند مطلع کے دوسرے مصرعے پر گرہ لگا کر ختم کیا جاتا ہے (علیٰ ہذا القیاس)

جب یہ لڑی پوری ہو جاتی ہے۔ یعنی مطلع کے ہر مصرع پر بند لگا دیا جاتا ہے تو ایک لڑی پوری ہو جاتی ہے۔ لڑی پشتو ادب میں بند کے مفہوم میں استعمال ہو سکتی ہے۔"[2]

ڈاکٹر سلام سندیلوی لکھتے ہیں کہ اس میں چار مصرعوں والی چاربیتہ بھی ملتی ہیں۔

بی بی سی کے پروگرام میں میں نے رام پور کی چاربیتیں سنیں وہ ادبی سے زیادہ عوامی صنف معلوم ہوتی تھیں۔ اس کو گانے والے افغانی زیر و بم کے ساتھ ساز پر گائے تھے۔

سانیٹ: یہ چودہ مصرعوں کی نظم ہے۔ مغرب میں اس کے کچھ اوزان مقرر ہیں۔ بغیر قوافی کا مخصوص نظام ہے۔ اردو نے اوزان کی پابندی نہیں کی۔ قوافی کے نظام کو اہمیت دی۔ مغرب میں تین قسم کے سانیٹ ہیں۔[3]

[1] اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت۔ ص ۳۰۔

[2] فارغ بخاری و رضا ہمدانی اٹک کے پار ص ۵۴، بحوالہ سلام سندیلوی، اردو رباعیات ص ۳۵۔

[3] حنیف کیفی۔ اردو شاعری میں سانیٹ ص ۱۰ تا ۳۷۔ دلی ۱۹۸۵ء۔

۱۔ اطالوی یا پیٹرارکی سانیٹ۔ اس کے قوافی ہیں۔

ا ب ب ا۔ ا ب ب ا۔ ج د ج۔ د ج د

۲۔ اسپینسری سانیٹ۔ اس کی ہیئت یہ ہے۔

ا ب ا ب۔ ب ج ب ج۔ ج د ج د۔ ہ ہ

۳۔ شیکسپیری یا انگریزی سانیٹ اس کی شکل ہے۔

ا ب ا ب۔ ج د ج د۔ ہ و ہ و۔ ز ز۔

اردو میں تینوں کی مثالیں ملتی ہیں لیکن عام طور سے اردو میں قدرے ترمیم کے ساتھ سانیٹ کی مقبول ترین شکل یہ ہے:۔

ا ب ب ا۔ ج د د ج۔ ہ و و ہ۔ ز ز۔

سانیٹ کا موضوع غزل کی طرح ہے جس میں حسن و عشق کی سب سے زیادہ اہمیت ہے۔ اس کے علاوہ مذہبی، فلسفیانہ، سیاسی اور مناظرِ قدرت کے سانیٹ بھی ملتے ہیں۔ اردو میں سانیٹ کے قوافی کی سب سے پہلی مثال نظم طباطبائی کی نظم گورِ غریباں (مطبوعہ دلگداز، ۱۸۹۷ء) ہے۔ اردو میں سب سے پہلے سانیٹ نگار ڈاکٹر عظیم الدین (کلیم الدین احمد کے والد) ہیں جنھوں نے ۱۹۰۳ء میں دو سانیٹ لکھے۔[4] لیکن یہ ۱۹۲۰ء میں گلِ نغمہ میں شائع ہوئے۔ پہلا شائع شدہ سانیٹ قاضی اختر جونا گڈھی کا ۱۹۱۴ء ہے۔ اس میں عنوان کے نیچے بریکٹ میں سانیٹ لکھا تھا اور اس کی فصاحت کے لئے انگریزی میں SOUND درج تھا۔ عزیز تمنائی کے سانیٹوں کا مجموعہ برگِ نوخیز ۱۹۶۳ء میں شائع ہوا۔

ترائیلے: فرانسیسی شاعری میں بندوں کے ایک نظام کو ترایولٹ (TRIOLET) کہتے ہیں۔ فرانسیسی کے علاوہ انگریزی میں بھی اسی ہیئت کی نظمیں لکھی گئیں۔ اس نظم میں آٹھ مصرعے اور محض دو قوافی ہوتے ہیں۔ دراصل مصرعے پانچ ہی ہوتے ہیں جنھیں دہرا کر آٹھ بنا لیا جاتا ہے۔ نظامِ قوافی یہ ہے:۔

ا ب ا ا۔ ا ب ا ب

مصرعوں کے تنوع اور تکرار کے لحاظ سے پانچ مصرعوں کی یہ صورت ہے:۔

[4] ڈاکٹر محمد محفوظ الحسن۔ اردو کا پہلا سانیٹ نویس۔ سہ ماہی زبان و ادب پٹنہ۔ جنوری ۱۹۷۶ء ص ۹۲۔

گویا ابتدا کے دو مصرعے ہی آخری دو مصرعے ہوتے ہیں۔ یا یوں کہئے کہ پہلا، چوتھا اور ساتواں مصرع ایک ہوتا ہے اور دوسرا آٹھواں مصرع ایک۔ اردو میں علا محمد شعلہ[۱] نے پہلی بار ۱۹۶۵ء میں ترائیلے لکھے۔ دوسرے ترائیلے نگار ریش کمار شاد ہیں۔ مدراس کے فرحت کیفی نے صرف ترائیلوں پر مشتمل مجموعہ "پتہ پتہ بوٹا بوٹا" ۱۹۷۲ء میں شائع کیا۔

ہائیکو: رسالہ ساقی نے ۱۹۳۶ء میں جاپان نمبر نکالا جس میں جاپان کی بعض اصناف سخن کا تعارف اور ان کے اردو ترجمے درج تھے۔ رسالہ معاصر پٹنہ[۲] میں کلیم الدین احمد کا ایک مضمون "جغرافیۂ وجود (۲)" شائع ہوا۔ اس میں جاپانی اصناف سخن کا مفصل تعارف تھا اور ان کے ترجمے دئے تھے۔ اس کے بعد ڈاکٹر عنوان چشتی[۳] نے جاپانی ہیئتوں کے بارے میں لکھا۔ ان میں ہائیکو جسے ہائیکائی، ہاکو اور ہکو بھی کہتے ہیں۔ جاپان میں سب سے زیادہ مقبول صنف ہے۔ اردو میں اسی کو لیا گیا۔

عنوان چشتی لکھتے ہیں کہ جاپانی شاعری میں نہ قافیہ ہوتا ہے، نہ بحر مگر آہنگ ہوتا ہے۔ دراصل اس میں صوت رکن (SYLLABLE) کو گنا جاتا ہے۔ ہائیکو میں تین مصرعے ہوتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں پانچ رکن دوسرے میں سات اور تیسرے میں پانچ ہوتے ہیں یعنی کل ۱۷۔ درس بلاغت میں شمیم احمد[۴] نے ان کی ترتیب ۵-۸-۴ لکھی ہے جو صحیح نہیں کیوں کہ کلیم الدین احمد (معاصر) اور عنوان چشتی (ص ۲۴۲) دونوں نے ۵-۷-۵ کی ترتیب مانی ہے۔

ہائیکو میں مضمون کی قید نہیں۔ سنجیدہ اور غیر سنجیدہ سب کچھ آسکتا ہے لیکن حسن و عشق اور مناظر فطرت خاص موضوعات ہیں۔ ایک ہائیکو کا ترجمہ برف ابھی

---

[۱] شاعر نومبر ۶۶، بحوالہ عنوان چشتی اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے۔ ص ۲۴۴۔

[۲] کلیم الدین احمد: جغرافیہ وجود (۲)۔ رسالہ معاصر شمارہ ۱۴۔ جولائی ۱۹۵۶ء۔

[۳] اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے ص ۲۴۲ تا ۲۴۷۔

[۴] ایضاً ص ۱۵۱۔

باقی ہے۔

پہاڑی ڈھلوان دھندلے ہیں۔

یہ شام ہے۔ (سوگی) معاصر ص ،۔

انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی میں مغرب کی تقلید میں نظم میں کچھ جدتیں کی گئیں۔ تفصیل حسب ذیل ہے:-

نظم معرا: قافیے کی بنا پر نظم کی دو قسمیں کی جا سکتی ہیں۔ نظم مقفی اور نظم معرا۔ آخر الذکر میں مصرعے طول میں برابر ہوتے ہیں لیکن ان میں قافیہ نہیں ہوتا۔ عام خیال کے برخلاف اس کی ابتدا ہندوستان میں ہوئی۔ کرامت علی لکھتے ہیں کہ سنسکرت کی منظوم شاعری میں بلینک ورس کا استعمال عام ہے اور قافیہ کی پابندی بہت کم نظر آتی ہے۔ اس قول کی تصدیق کرنی ہو تو آپ بھگوت گیتا ہی اٹھا کر دیکھ لیجیے۔[۱]

تامل کی دو مشہور طویل نظمیں مولود مسیح کے قریب کی ہیں اور نظم معرا میں ہیں مغرب میں بھی یہ بہت قدیم سے رائج ہے۔ انگریزی کی نصف اور دو تہائی کے بیچ شاعری نظم معرا میں ہے۔ شیکسپیر کے ڈرامے۔ ملٹن کی فردوس گم شدہ اور فردوس بازیافتہ وغیرہ قافیے سے آزاد ہیں۔ اردو میں نظم طباطبائی نے اسے نظم سفید کہا۔ عام طور پر اسے نظم غیر مقفی کہا جاتا تھا۔ بعد میں شرر نے مولوی عبدالحق کی تجویز پر اس کا نام نظم معرا رکھ دیا۔ اس کے مقابل نظم کو نظم مقفی کہیں گے۔ اردو میں نظم معرا آزاد نظم کے قالب میں مقبول ہوئی ہے۔ برابر مصرعوں کی معرا نظم بہت کم لکھی گئیں۔ نظم طباطبائی نے ایک نظم "بلنک ورس[۲] نثر مرتجز بہ وزن رباعی" لکھی۔ اس کا ہر بند معرا نظم اور رباعی کے وزن میں تھا۔ اس نظم کو اشرف رفیع نے اپنی کتاب[۳] میں دیا ہے وہاں اس کا عنوان محض "بلنک ورس کی حقیقت" ہے۔ چوں کہ اس میں قافیہ ہی نہیں اس لئے کیوں کر کہا جائے کہ یہ مرتجز ہے۔

آزاد نظم: مصرعوں کے طول کی بنا پر نظم کی دو اقسام ہیں۔ پابند نظم

---

[۱] اضافی تنقید ص ۳۳-۳۲۔

[۲] عنوان چشتی: ہیئت کے تجربے ص ۹۲۔

[۳] نظم طباطبائی ص ۳۰۰۔

اور آزاد نظم۔ آخر الذکر فرانسیسی اور انگریزی کی نقل میں اردو میں آئی۔ لیکن ایک بڑے فرق کے ساتھ۔ مغرب کی آزاد نظم میں عروضی وزن نہیں ہوتا۔ محض آہنگ ہوتا ہے جسے ناپا نہیں جا سکتا، محسوس کیا جا سکتا ہے اردو کی آزاد نظم اس طرح آزاد نہیں۔ یہ موجودہ عروض کی پابند ہے۔ صرف یہ ہے کہ اس میں ارکان کم یا زیادہ کر دیے جاتے ہیں۔ یعنی مصرعے چھوٹے بڑے ہوتے ہیں۔ یہ عموماً غیر مقفیٰ ہوتی ہے لیکن اس میں نظم معرا کی طرح قافیہ ممنوع نہیں۔ بیچ بیچ میں قافیہ بھی آ جاتا ہے اور اس سے حسن میں اضافہ ہوتا ہے۔

کرامت علی کرامت لکھتے ہیں:۔

"تمام مصرعے تو یکساں بحر میں ہوتے ہیں لیکن ارکان گھٹائے یا بڑھائے جاتے ہیں۔ سچ پوچھئے تو یہ کوئی نئی صنف سخن نہیں ہے بلکہ اس طرح کے چھندوں کو سنسکرت میں 'دھاب مان چھند' کہا جاتا ہے۔"[1]

قدیم عربی میں بھی ایک قسم کی آزاد نظم کی مثالیں ملتی ہیں۔ عربی موشح اور فارسی مستزاد میں آزاد نظم کا تخم موجود ہے۔ فارسی کے برخلاف عربی موشح میں چھوٹا ٹکڑا مصرعے کے درمیان یا شروع میں بھی لایا جا سکتا ہے۔ عربی میں اس قسم کی شاعری کا آغاز گو ادبی زبان میں ہوا لیکن اس کو فروغ عام زبان دارجہ (غنا یا عوامی شاعری) میں ہوا۔ عبدالرحمٰن لکھتے ہیں:۔

"اس قسم کے اوزان طبیعی موزونی کی رہنمائی میں جب مصرعے جاتے ہیں نکل جاتے ہیں اور نظم میں اکثر چھوٹے بڑے مصرعے آ جاتے ہیں جو کسی خاص ضابطے کے تحت میں ہوتے بھی ہیں اور نہیں بھی۔"[2]

لیکن انھوں نے جو مثالیں دی ہیں ان میں چھوٹے مصرعوں کے وقفے میں ایک باقاعدگی دکھائی دیتی ہے، آزاد نظم کی آزادی والی نہیں

اردو میں نظم معرا تو نہیں چلی لیکن آزاد نظم مقبول ہوئی اور عام ہو گئی ہے۔ پیچھے آزاد غزل کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ ملاحظہ ہو اسے کہاں تک پہنچا دیا گیا ہے۔

آزاد رباعی: فیروز اور تفضیل احمد نے آزاد رباعیوں کا ایک کتابچہ شائع کیا۔ اس میں رباعی کا وزن ہے لیکن مصرعے چھوٹے بڑے ہیں۔ ملاحظہ ہو

اس حادثے کا شہر میں چرچا بھی نہ تھا
میرے سوا کوئی یہاں رویا بھی نہ تھا
جو طفلک ہوئی
تن جس کو سب لوگوں نے دیکھا بھی نہ تھا

کرامت علی کرامت صحیح لکھتے ہیں کہ آزاد غزل تو ہو سکتی ہے۔ لیکن "آزاد رباعی ممکن نہیں کیوں کہ اس کی مقدار (یعنی ماتراؤں کی شرط) ختم ہو جاتی ہے۔"[1]

جب رباعی کے ۲۴ اوزان مقرر ہیں اور رباعی کا کوئی مصرع ان اوزان سے باہر نہیں لکھا جا سکتا تو آزاد رباعی کہاں رہی، اسے آزاد نظم کہا جا سکتا ہے۔

مختصر نظم:

ڈاکٹر عنوان چشتی لکھتے ہیں:۔

"۱۹۳۶ء میں مخمور جالندھری کی مختصر نظمیں شائع ہوئی ہیں
ان کے یہاں ایک مصرع کی مختصر نظم بھی ملتی ہے
سوچتا ہوں تو خیالات بھی تھک جاتے ہیں۔"[2]

شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں کہ مغرب میں ایک لفظ کو نظم بنا دیا گیا لیکن خاص طرز سے لکھ کر، ملاحظہ ہو:

ل: U : N : G : L : E

اس میں ہر حرف کو بڑا لکھا گیا ہے اور بیچ میں کولن دیا گیا۔ فاروقی لکھتے ہیں
"نظم ایک مصرع کی ممکن ہے لیکن ایک شعر کی غزل ممکن نہیں۔"[3]

اس کے بعد وہ غالب کے مصرع کو اس طرح سے لکھتے ہیں۔

کاغذی
ہے پیرہن
ہر
پیکر تصویر
کا

---

[1] انسانی تنقید ص ۱۴۳۔
[2] مراۃ الشعر ص ۲۰۔

[1] انسانی تنقید ص ۳۰۸ [2] ہیئت کے تجربے ص ۲۰۔
[3] فاروقی شعر غیر شعر اور نثر ص ۱۴۴۔

انظم کے ماننے والے اب تو اسے نظم مانیں گے اور ایک شعر کو غزل نہیں مانتے لیکن یوں
کہا جائے :-

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت   درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار   کوئی ہمیں ستائے کیوں

تو یہ غزل ہو گئی۔[1]

رسالہ کوہسار بھاگلپور شمارہ ۱۰، ۱۹۸۳ء میں رؤف خیر کی کئی یک سطری نظمیں چھپی ہیں۔ مثلاً :-

نظم 'سمجھوتہ'

شاید تم ہی سچ کہتے ہو

نظم 'کابوس'

رات وہ خواب نظر آیا گلا سوکھ گیا

سب ہیئت کے لحاظ سے نظم نہ سہی خیال کے لحاظ سے نظم کہی جا سکتی ہیں۔ ان سے زیادہ کر نظم تین چار یا پانچ سات مصرعوں کی بھی ہوتی ہے۔

یک مصرعی نظم :

ایک مصرع کا ایک شعر بھی ہو سکتا ہے؟ ایک مختصر ترین نظم بھی اور ایک طویل نظم بھی۔ مضمون کی ابتدا میں ذکر کیا جا چکا ہے کہ عربی شاعری کی ابتدا میں بحر رجز میں تین مصرعوں پر مشتمل مختصر نظم اُرجوزہ کہی جاتی تھی جس کے مصرع میں مستفعلن تین یا دو بار ہوتا تھا۔

قواعد العروض[2] میں قدر بلگرامی نے ایک مصرع پر مشتمل بیت کا بھی ذکر کیا ہے لیکن یہ تجربہ محض بحر رجز ہی میں ہے۔ ایک شعر میں (دونوں مصرعوں میں) کل ارکان جتنے ہوتے ہیں انھیں کی بنا پر شعر کے وزن کو مثمن یا مسدس کہا جاتا ہے۔ ایسا مربع وزن بھی ہوتا ہے جس کے پورے شعر میں چار رکن اور ہر مصرع میں دو رکن ہوتے ہیں، لیکن عربی میں مثلث اور موحد وزن کا بھی پتہ چلتا ہے۔

۱ فاروقی: شعر، غیر شعر اور نثر ص ۱۴۴۔
۲ قدر بلگرامی: قواعد العروض تصنیف ۱۲۸۸ھ ۔ طباعت ۱۳۰۰ھ لکھنؤ۔

قدر بلگرامی لکھتے ہیں :-

"تین رکن کا پورا شعر اور ہر رکن سالم مستفعلن مستفعلن مستفعلن" ص ۱۴۸۔ وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ "موجد عروض خلیل احمد بصری کے مطابق مثلث شعر نہیں" ص ۱۵۰۔

آگے چل کر قدر ایک رکنی مستفعلن کے وزن کا ذکر کرتے ہیں :-

"زجاج کے نزدیک ایک رکن کا بھی ایک شعر درست ہے جس کو مقعد کہتے ہیں۔ عبدالصمد بن معذل نے ایسے شعر کہے ہیں" ص ۱۴۹۔

قدر لکھتے ہیں کہ زجاج کے سوا جمہور کے نزدیک 'موحد' شعر نہیں ہے (ص ۱۴۹) اس صفحے پر خود قدر بلگرامی نے لکھا ہے 'یعنی تین رکن کا پورا ایک شعر (ص ۱۵۰۔ دوسری سطر)

جس کے معنی یہ ہیں کہ وہ ایک مصرع کے شعر کے قائل ہیں۔

اوپر مختصر نظم کے سلسلے میں ایک مصرع کی نظموں کے نمونے دیے گئے۔ دوسری طرف طویل مصرع بھی ہو سکتے ہیں۔ کرامت علی کرامت لکھتے ہیں :-

"سنسکرت میں اس طرح کے کئی تجربے ہوئے ہیں جن میں بعض اوقات ایک مصرع کئی صفحات پر پھیلا ہوا ہوتا ہے۔"[1]

اردو میں بحر طویل بھی یہی چیز ہے۔ قدر بلگرامی محقق طوسی کا قول نقل کرتے ہیں کہ "جیسے چوسٹھ رکن کا پورا ایک ایک مصرع جس کو اب عوام بحر طویل کہتے ہیں۔"[2]

انشا نے مصحفی کی ہجو میں فارسی میں بحر طویل کا ایک مصرع لکھا جو آب حیات[3] میں جزواً منقول ہے اور جس کی ابتدا ہے۔

خداوندی ذاتے کہ رحیم است و کریم است الخ

مصحفی کے شاگرد مقتدر نے اسی طرح انشا کی فارسی کی ہجو اس مصرع میں کہی۔ ہر طرف داری مردے کہ لطیف است و شریف است[4]

۱ کرامت، افسانی تنقید ص ۷۲۔
۲ قواعد العروض ص ۱۴۹۔
۳ آب حیات ص ۳۱۹ ۔ بار دوازدہم ۔ لاہور۔
۴ عابد پشاوری، انشا کے حریف و حلیف ص ۱۴۳۔ نشاط ۔ الہ آباد ۱۹۸۰ء

اردو میں حال میں کمار پاشی نے بحر طویل سے ایک مصرع کی نظم لکھی۔ یہ مصرع تقریباً ڈیڑھ سو صفحوں کا ہے جس میں فاعلن کی تکرار ہے۔ مصرع یا نظم کا ابتدائی حصہ یہ ہے: "میرے بیمار گھر کی چھتوں پر سے آہستہ آہستہ چلتی ہوئی شب کی ادھی ہوا!"[1] اس مصرعے میں متعدد جملے ہیں۔ انھیں توڑ کر لکھا جائے تو دو تین صفحوں پر پھیلی ہوئی ایسی آزاد نظم بن جائے گی جس میں تقریباً پچاس مصرعے ہوں گے۔ عربی میں ایک مصرع کا شعر تھا۔ اردو میں مختصر اور طویل ہر قسم کے مصرع کی پوری نظم کہی گئی۔

سنگیت ناٹک: مختصر نظم اور ایک مصرعی نظم کے مقابلے میں دوسری انتہا پر سنگیت ناٹک ہے۔ اردو میں طویل نظم کے لئے ایک ہی ہیئت مثنوی استعمال ہوتی تھی۔ انیسویں صدی کے نصف دوم اور بیسویں صدی میں منظوم ڈرامے بھی لکھے گئے۔ مثلاً امانت کی اندر سبھا، ساغر نظامی کی شکنتلا اور رحمت سروش کی جہاں آرا۔ یہ ایک نظم نہیں بلکہ مختلف الاوزان مختلف نظموں کے مجموعے ہیں۔ جس طرح نثر کی اصناف میں داستان، ناول اور ڈراما وغیرہ ہوتے ہیں۔ اسی طرح نظم کی اصناف میں منظوم ڈرامے یا سنگیت ناٹک کا کیوں نہ ذکر کیا جائے۔ اس کی بعض ذیلی قسموں، اغنائیہ، تصوریہ (FANTASY) سوئنتار اور میلے کی تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔

اب کچھ ایسی چیزوں کا ذکر کیا جاتا ہے جو صنف ہونے کی خواہاں ہیں لیکن صنف کا مقام نہیں پا سکیں۔ مولوی عبدالحق نے کلیات ولی مرتبہ احسن مارہروی طبع اول کے التماس میں لکھا تھا:-

"اس کے علاوہ یہ بھی معلوم ہوا کہ بعض اصناف سخن قدیم زمانے میں رائج تھیں جو اب رائج نہیں۔ اور اگر انھیں پھر رواج دیا جائے تو لطف سے خارج نہ ہوگا جیسے ثلاثی، چار در چار اور بازگشت۔"[2]

ثلاثی اور چار در چار کے بارے میں پیچھے لکھا جا چکا ہے کہ یہ سیدھی سادی مثلث اور مربع ہیں۔ کلیات شاہی میں ایک قصیدے کا عنوان 'چار در چار' ہے۔ یہ فعول فعلن کے شانزدہ رکنی وزن میں ہے۔ مطلع ہے:-

دیکھو اچنبھا لگیا ہے یو بن، نوے گُلاں سوں بھریا ہے سارا
سرو صنوبر، سمن کی بیلاں، پھلے ہیں پھولاں، اچھے بہ کارا

یہ کسی طرح چار در چار نہیں۔ چار در چار ایک صنعت ہے جس کا دوسرا نام صنعت مربع ہے۔ اس میں چار مصرعوں کو اس طرح خانوں میں لکھا جاتا ہے کہ جدھر سے پڑھے بامعنی ہوگا۔ اس صنعت کی تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو: بحر الفصاحت ص ۱۰۹۵ یا درس بلاغت ص ۸۲۔ مشہور شعرا میں قلی قطب شاہ[1] کے یہاں اس کا نمونہ ملتا ہے۔ چوں کہ یہ ایک صنعت ہے اس لئے اسے صنف میں شمار کرنے کی ضرورت نہیں۔ بازگشت کے بارے میں کلیات ولی کے کسی ایڈیشن میں مزید کچھ نہیں لکھا۔ اس کا کوئی نمونہ دیکھنے میں نہیں آیا۔ بحر الفصاحت میں ص ۱۰۷۵ پر ایک صنعت معنوی رجوع کا ذکر ہے۔ ممکن ہے یہی بازگشت ہو۔

منقبت: ڈاکٹر چراغ علی نے محض ایک مرثیے[2] کو جس کی ردیف 'یا علی موسیٰ رضا' ہے منقبت کا نام دیا ہے۔ گویا مرثیہ صرف شہدائے کربلا کے لئے مخصوص تھا۔ حضرت امام حسینؑ سے پہلے اور بعد کے ائمہ کی مدح یا مرثیے کو منقبت کہا جائے۔ میری رائے میں اسے علاحدہ صنف کا درجہ دینے کی ضرورت نہیں۔

سوز: یہ مرثیے کی ادائیگی کا ایک طریقہ ہے جس میں اسے مخصوص ترنم میں ادا کیا جاتا ہے۔ اس کے پڑھنے والے محدود ہوتے ہیں۔ عام طور سے مرثیوں کے مصائب کا حصہ سوز میں پڑھا جاتا ہے۔ مرزا دبیر نے ایسے مرثیے لکھے ہیں جن میں نغمے کا لحاظ بھی رکھا گیا، آہنگ کا بھی، تاکہ انھیں سوز خوانی کے لئے استعمال کیا جا سکے مثلاً:-

ع دل صاحب اولاد سے انصاف طلب ہے
ع قیدخانے میں تلاطم ہے کہ ہند آتی ہے

ڈاکٹر سجاد حسین رضوی نے ان کی نشان دہی کرتے ہوئے مجھے بتایا کہ یہ مرثیے دراصل سوز ہیں۔

---

[1] رسالہ تحریک۔ جنوری ۱۹۶۲ء بحوالہ کرامت۔ اضافی تنقید ص ۶۲۔

[2] کلیات ولی طبع اول بحوالہ مقدمہ کلیات شاہی مرتبہ مبارز الدین رفعت ص ۲۸ علی گڑھ۔ ۱۹۶۲ء لندن میں میں نے احسن مارہروی کے ایڈیشن میں اقتباس خود دیکھا۔

[1] معانی سخن مرتبہ ڈاکٹر زور ص ۹۸۔ حیدرآباد ۱۹۵۸ء

[2] اردو مرثیے کا ارتقا بیجاپور اور گولکنڈہ میں، ماہنامہ ص ۲۰ حیدرآباد۔ اگست ۱۹۶۳

تضمین: اس کا تعلق موضوع سے ہے۔ اس کی دو قسمیں ہیں۔ ایک یہ کہ کسی غزل کے ہر شعر کے پہلے مصرعے پر اس کی مناسبت سے ایک یا دو یا تین مصرعے لگا کر مثلث، مربع یا مخمس بنایا جائے۔ سب سے مقبول شکل مخمس بنانے کی ہے۔ اسے تخمیس کہتے ہیں۔ یہ تضمین کی ایک قسم ہوئی۔ تضمین کی دوسری شکل وہ ہے کہ کسی کے ایک شعر کی تضمین کی جائے یعنی اس سے پہلے قطعے کی شکل میں کچھ اشعار کہے جائیں اور ان کے آخر میں ٹیپ کے طور پر زیر تضمین شعر کو چسپاں کر دیا جائے۔ اقبال نے بانگ درا میں اس قسم کی تین تضمینیں کہی ہیں جن میں نظیری، صائب، ابو طالب کلیم اور صائب کے فارسی شعر پر قطعہ لگایا گیا ہے۔

تاریخ: بحر الفصاحت میں اسے بھی صنعت قرار دیا ہے۔ ملاحظہ ہو ص ۹۹۶ اگر کسی واقعے کی تاریخ حساب جمل سے نکالی جائے اور اسے کسی نظم میں باندھا جائے تو اس نظم کو تاریخ کی نظم کہیں گے عموماً یہ قطعے کی شکل میں ہوتی ہے اور قطعۂ تاریخ کہلاتی ہے بعض اوقات مثنوی کی شکل میں بھی ملتی ہے۔ شاذ تاریخ کو لفظوں میں بیان کر دیا جاتا ہے اسے معنوی یا معنوی تاریخ کہتے ہیں۔

انمل: آزاد نے آب حیات میں امیر خسرو کے سلسلے میں لکھا ہے کہ انھوں نے پنہاریوں کی فرمائش پر چار انمل چیزوں کھیر، چرخہ، کتا، ڈھول کو ایک دوہے میں باندھ دیا۔ اس تنہا مثال کی بنا پر ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی نے اسے ایک صنف سخن کا مرتبہ دیا ہے۔ دراصل یہ ایک قسم کی صنعت معنوی معلوم ہوتی ہے۔ اگر اس ایک مثال کے علاوہ دوسرے بھی نمونے ملتے تو اسے ایک صنف قرار دیا جا سکتا تھا۔ اب ایسا موزوں نہیں معلوم ہوتا۔

مونولاگ: مونولاگ یا مونو پلے اس ڈرامے کو کہتے ہیں جس میں ایک ہی شخص مختلف کرداروں کے مکالمے ادا کرے جیسا کہ ہمارے داستان گو (مثلاً میر باقر علی) کیا کرتے تھے۔ مونولاگ وہ نظم ہوگی جس میں مختلف کرداروں کے مکالمے ایک شخص خود کلامی کے طور پر ادا کرے۔ کاوش بدری فرحت کیفی کے تمثیلوں کے مجموعے 'پتہ پتہ بوٹا بوٹا' کے مقدمے میں خبر دیتے ہیں۔

"اختر الایمان نے حالانکہ چند نظموں کو مونولاگ کی صنف کے طور پر پیش کیا مگر ان کی متعدد نظمیں مونولاگ اور سالی لوکوی ہی کی مظہر ہیں جن میں ایک از خود رفتگی، خود کلامی، گم شدگی اور خواب ناکی کا عالم سانس لے رہا ہے۔"[۲]

فی الوقت مونولاگ کو ایک علاحدہ صنف کا درجہ نہیں دیا جا سکتا۔ ظاہر ہے منظوم ڈرامے کی ایک ذیلی قسم ہونی چاہیے۔

اصناف سخن کی مندرجہ بالا تقسیم اور نظموں کی مندرجہ بالا گروہ بندی جامع ہے نہ مانع۔ جب بنائے تقسیم بدلتی جائے تو منطقی جامعیت و مانعیت کا رہنا معلوم۔ صحیح تقسیم تب ہوتی جب ایک ہیئتی صنف دوسری ہیئتی صنف سے کہیں داخل نہ ہونے پائے۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ ایک نظم ہیئت کے اعتبار سے مثنوی بھی ہو سکتی ہے مستزاد بھی۔ موضوع میں بھی یہی افراتفری ہے۔ عربی میں موضوع کے اعتبار سے تقسیم کی کوشش کی گئی تھی۔ اردو میں بھی بعض موضوعات کو صنف کا مرتبہ دیا گیا۔ دوسرے موضوعات کو نہیں۔ مثلاً مرثیہ ایک موضوعی صنف ہے لیکن نعت یا منقبت یا منظوم داستانیں یا قومی شاعری کو صنف نہیں مانا گیا اس لیے ہم منطقیت کو پرے رکھ کر ادبی روایت کا زیادہ خیال کریں گے۔

ہیئت و موضوع کی بنا پر ذیل کی گروہ بندی کی جا سکتی ہے۔

۱۔ ہیئت کے اعتبار سے۔

الف۔ فارسی ماخوذ: غزل، قطعہ، مثنوی، ترکیب بند، ترجیع بند، مسمط، رباعی (آزاد رباعی سمیت)، مستزاد۔

ب۔ فارسی و اردو: دو لسانی ریختہ۔

ج۔ ہندی: دوہا، کنڈلیا، چوپائی، چوبولا، گیت، جھولنا، چوپڑا۔

د۔ پشتو سے: چار بیت۔

ہ۔ مغرب سے متاثر: سانیٹ، ترائیلے، نظم معرا، آزاد نظم، مختصر نظم، یک مصرعی نظم، سنگیت ناٹک۔

و۔ جاپان سے: ہائیکو۔

۲۔ موضوع کے اعتبار سے: منظوم لغات، آنکھ مچولی، تاریخ ...

---

۱ تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند، چھٹی جلد، ص ۳۵۳۔

۲ کاوش بدری، 'پتہ پتہ بوٹا بوٹا' کا مقدمہ ص ۱۰۔ مدارس ۱۹۸۲ء۔

لگن نامہ، شادی نامہ، سہاگن نامہ، لوری نامہ، چکی نامہ، چرخہ نامہ۔

نورنامہ، میلادنامہ، شمائل نامہ، معراج نامہ، وفات نامہ، شہادت نامہ،

مرثیہ، ہرثیہ۔

شخصی مرثیہ، فال نامہ، معمّا، پہیلی (مکرنی سمیت)

واسوخت۔ ریختی۔

بارہ ماسہ۔

۲۔ ہیئت اور موضوع کے اعتبار سے:

قصیدہ، غزل (ذوبحرین غزل، آزاد غزل، معرّا غزل، نثری غزل سمیت)

سی حرفی۔ جکری۔ حقیقت۔ سہیلا۔

سلام۔ زاری۔ نوحہ۔

سہرا۔ ساقی نامہ۔

وشنوپد یا بشن پد۔ اشلوک، شبد، ساکھی، گیت۔ آلھا۔

ماخذ کے اعتبار سے چند اصناف کی گروہ بندی کی جائے۔

عربی فارسی سے ماخوذ اصناف معروف ہیں۔ دوسری زبانوں سے ذیل کی اصناف ماخوذ ہیں:۔

ہندی سے: دوہا، کنڈلیا، چوپائی، چوبولا، کبت، جھولنا، چوبدا، پہیلی، بارہ ماسہ، بشن پد، اشلوک، شبد، ساکھی، گیت، آلھا۔

پنجابی سے: سی حرفی۔

پشتو سے: چاربیت۔

جاپان سے: ہائیکو نیز اسی سے مشابہ ثلاثی۔

مغرب سے: معرّا نظم، آزاد نظم، مختصر نظم، سانیٹ، ترائیلے سنگیت ناٹک (یہ اردو میں غالباً مغربی اثر سے آیا ہے۔ سنسکرت ہندی اثر سے نہیں۔)

اردو کی قابل ذکر اصناف:۔ منظوم لغات، جکری، شہر آشوب، رزمیہ، مرثیہ، ہرثیہ، ریختی، سہرا۔

اضافہ

مضمون کے ص ۳۲ پر ہائیکو کا بیان ہے۔ سطر ۱۵ پر ہائیکو کی مثال ختم ہوتی ہے۔ اس کے بعد ذیل کی عبارت پڑھیں:۔

ثلاثی:

یہ ہائیکو سے متاثر اور مشابہ صنف نظم ہے جس میں محض تین مصرعے ہوتے ہیں۔ اس میں اور ہائیکو میں یہ فرق ہے کہ ہائیکو کے مختلف مصرعوں میں ارکان کی تعداد میں اختلاف ہوتا ہے جب کہ ثلاثی میں تینوں مصرعے برابر ہوتے ہیں۔ پہلے اور تیسرے مصرعے میں قافیہ ہوتا ہے، دوسرے میں نہیں ہوتا۔ حمایت علی شاعر[لے الف] کا دعویٰ ہے کہ یہ صنف ان کی ایجاد ہے۔ ان کے مجموعۂ کلام "مٹی کا قرض" میں تقریباً ۳۲ ثلاثی ہیں۔ مہاراشٹر کے قمر اقبال نے بھی ثلاثی کہی ہیں۔ ایک نمونہ:۔

دو پڑوسی جو ملک ہوتے ہیں
ان کے بچھڑے ہوئے سبھی رشتے
سرحدوں سے لپٹ کے روتے ہیں

ص   کی آخری سطر میں ہائیکو کے بعد بڑھا دیجئے:

لے الف ۔ ڈاکٹر ارتکاز افضل: زبان کی ترقی اور علاقائی ورثہ مشمولہ امکان جلد ۳ شمارہ ۸ ۔ ۱۹۸۵ ص ۱۶۰ مہاراشٹر اسٹیٹ اردو اکیڈمی بمبئی

نظمیں

محمد علوی

آج بھی ایسا ہی ہوگا

صبح ہوئی
اور چڑیاں گھر میں آنے لگیں
طوطوں کی ڈاریں کی ڈاریں
شہر سے باہر جانے لگیں
رکشوں اور بسوں کو لے کر
رستے بھاگ پڑے
ہم نے اپنے خواب سمیٹے
ہم بھی جاگ پڑے!
اب سارا دن
اک جیسے کاموں میں گذرے گا!
پھر سورج ڈوبے گا
اور پھر صبح سویرے ابھرے گا!
روز ایسا ہوتا رہتا ہے
آج بھی ایسا ہی ہوگا!!

گھر، جھروکا، دوپہر

کل جیسا تھا سب ویسا ہے
گھڑی میں پھر سے ایک بجا ہے
نیم پہ چیل آ کر بیٹھی ہے
دھوپ میں تیزی کل جیسی ہے
گھر میں سناٹا چھایا ہے
(بلی نے کچھ لڑھکایا ہے)
ایک گلہری نیچے آ کر
پھر سے نیم پہ چڑھ جاتی ہے
نیم پہ بیٹھی چیل مزے میں
اپنے پروں کو پھیلاتی ہے
اک اور چیل کہیں سے آ کر
نیم کے اوپر منڈلاتی ہے
جانے ایسی دوپہروں میں
کن لوگوں کی یاد آتی ہے

نظمیں

محمد علوی

کوئی شام ایسی بھی آئے

کوئی شام ایسی بھی آئے
کہ سورج نہ ڈوبے
اور چاند بھی جگمگائے
زمیں آسماں جاگتے ہوں
ستارے
ادھر سے ادھر بھاگتے ہوں
ہوا پاگلوں کی طرح
ڈھونڈتی ہو مجھے
اور نہ پائے!!
کوئی شام ایسی بھی آئے،

یہ رات اور دن

یہ رات اور دن
بھری دوپہر
یہ شام وسحر
انھیں دیکھ کر
مجھے ایسا لگتا ہے
میں جی رہا ہوں!
مگر کوئی ہے جو
کبھی رات کو
کبھی دوپہر میں
کبھی شام کو
کبھی منھ اندھیرے
مرے کان میں
حقارت سے کہتا ہے
تو مر رہا ہے!!

محمد علوی

روٹی

پڑوسی کی بکری نے
پھر گھر میں گھس کر
کوئی چیز کھالی!
بیوی نے سر پہ قیامت اٹھالی!
منے کو رونے میں
سچ مچ مزا آرہا ہے
برابر وہ روئے چلا جارہا ہے!
فقیر اب بھی چوکھٹ پہ چپکا ہوا ہے
وہی روز والی دعا دے رہا ہے!
روٹی کے جلنے کی بو
اور اماں کی چیخوں سے گھر بھر گیا ہے
پنجرے میں چکراتے مٹھو کی آواز
"روٹی دو
بی بی جی روٹی دو"
اس شور میں کھو گئی ہے
روٹی توے پہ بھسم ہو گئی ہے"

آئینہ

غور سے دیکھا مجھے
پہلے رنجیدہ ہوا
پھر ہنس پڑا
اور پھر کہنے لگا
"پہلے تو ایسا نہ تھا
اتنا بدل جائے گا تو
میں نے کبھی سوچا نہ تھا"
"ٹھیک ہے"
میں نے کہا اور ہنس دیا
اور وہ بھی دیر تک ہنستا رہا!!

عمیق حنفی

پہلا

آؤ بیٹھیں
چائے کی کچھ چسکیاں لیں
وقت کے ان خالی خانوں کو
گفتگو سے کیوں نہ بھر دیں
یہ جو قاتل بوریت ہے
آؤ مل کر ختم کر دیں!

دوسرا

نرم اور نم
ہری گھاس
کتنے جوڑے
آس پاس
چاندنی پھیکی
روشنی مدھم
مہورت اچھا
موقع راس

تیسرا

سنیما کی پچھلی کسی سیٹ پر
ایک کونے میں بیٹھیں
اندھیرے اجالے کی رسہ کشی کا مزا لیں
کبھی میں تمہارے کھلے بازو چھو کر کے چونکوں
کبھی تم مرے زانو پر انگلیوں سے
آرگن چھیڑ دو

چوتھا

پھول پات رت
کتنے پرانے
مندر اور بت
کتنے پرانے

کتنے پرانے
چاند ستارے
دریا دھارے
غار پہاڑ
پودے جھاڑ
کتنے پرانے
پربت اور پیار
بوس و کنار
جان و تن
دل دھڑکن

پھر بھی تازہ تن کی پیاس
من میں پیا ملن کی آس
تازہ ہوس کی تیز امنگ
خواہش کے لٹنے کی ترنگ

اپنا چپ رہنا بہتر
پوری کر لیں باتیں رنگ

خزاں کا گیت

بلراج کومل

زوال عمر میں
تم اور میں
اکثر اتر جاتے ہیں
اپنی اپنی تنہائی کے غاروں میں
جہاں پر
جانے پہچانے ہمارے جسم و جاں
اور ان کے جنگل ہیں
مگر ان کے کچھ ایسے
اجنبی گوشے نہاں ہیں
جن سے ہم لمبے سفر کے زیر و بم میں بھی
شناسا ہو نہیں پائے

فروغ شام میں
امروز ہم
اترے ہیں
اک ایسے جزیرے پر
بہ فیض لمس قرب تو
جہاں میرے تمھارے
ہجوم نارسا میں
گرتے پتوں

سرگوشیاں کرتے ہوئے
جنگل منور ہو گئے ہیں
چار سو
رنگ شفق سے
دور اور نزدیک کے
گلنار
منظر ہو گئے ہیں

جانے کیوں محفوظ ہے لیکن کہیں اب بھی
ہمارے درد کا
نایافت
انجانا کوئی گوشہ
کوئی جاگا ہوا
سویا ہوا محشر
کوئی منظر، کوئی منظر

آبشاروں
دور تک پھیلے سمندر
کوہساروں
جذب دل کی وادیوں میں
درد کے اس گوشۂ محفوظ سے
تنہائیوں میں لوٹ کر ملنے
اسی روشن جزیرے پر
گزرتے موسموں کے ہم سفر
ہم لوگ
شاید اگلے برسوں میں
بہ شرط زندگی
آیا کریں گے

خزاں کا گیت باقی ہے
خزاں کا گیت ہم دونوں
ابھرتی ڈوبتی سی
بے نوا آواز میں گایا کریں گے

نظمیں

بلراج کومل

بے نشاں

فصیل شہر
اب کسی کو روکتی نہیں
فصیل شہر
صرف پتھروں کا کنکروں کا ڈھیر ہے
ہزار، دس ہزار
ایک لاکھ
بے اماں، نزار لوگ
شہر میں اتر رہے ہیں
ہر برس
ہر ایک رہ گذر
کدورتوں کی، بے مراد حسرتوں کی رزم گاہ
سیل ہاؤ ہو میں
اب فصیل شہر بولتی نہیں
کسی کو بازوؤں میں تولتی نہیں

یہیں کہیں پہ ایک سنگ بے نشاں ہے
پتھروں کے کنکروں کے ڈھیر میں
برس گذر گئے
نہ جانے کیسے یاد آگیا
لکھا تھا اس پہ ہم نے اپنے ہاتھ سے
تمہارا نام، میرا نام
میں بھی سو چکا ہوں
تم بھی ہونٹ کھولتی نہیں
سکان شہر
زہر گھولتی ہوئی زبان شہر

تعطیل

سب آوازیں
رفتہ
رفتہ
دھندلی، دھندلی
ہوتی جاتی ہیں
زہر بھری
موجوں میں ڈھلتی جاتی ہیں

میرے کان میں
آج سویرے
ننھی منی گڑیا کی آواز کی سرگم
گونجی تھی
اک ننھا منا دوست
چہکتی چڑیا سے
خوابوں کی باتیں کرتا تھا
گھر میں سارے لوگ
بڑے مصروف تھے لیکن
ان دونوں کو فرصت تھی

کھڑکی کھلنے کا منظر
پل بھر کی تعطیل تھا شاید
میں نے اس میں
دور کوئی ان جانا
روشن روشن چہرہ دیکھا تھا

ساقی فاروقی

ایک امنگ سے
تنی ہوئی اک پراسرار کلی
پتی پتی آگ لئے جاتی ہے ——
یہ سرکش خون فروش
اپنے برش کی جنبش سے
میلی صبح میں
سرخ رنگ بھر دے گی ——
آج تو کے نیلے زہر سے
بھری ہوئی بیٹھی ہے ——

اوس میں تر کوئی بے گھر تتلی
نیند بیڑ کی خواب شاخ پر
پیلے دھانی اندیشوں کی
دھنک میں پہن کے سوتی ہے ——
اس کہرے میں
وہ جادوگر بیر بہوٹی کرن دکھائی دے
جو اس کے مجروح پروں سے
شبنم کی زنجیر توڑ کے
اسے رہائی دے

نرم گھاس میں ہوا اڑے
جو مٹی میں بند مہک
اپنے ریزر سے کاٹ کاٹ کے
دھرتی سے آزاد کرے

منظروں کا صید —— میں
ایک اپنے کیمرے میں قید —— میں

غزل

ساقی فاروقی

ہر حلقۂ دینار و جواہر سے نکل آ
جینے کی ہوس ہے تو مقابر سے نکل آ

ویرانۂ تہذیب نظارت کے لئے ہے
بکھرے ہوئے خوش رنگ مناظر سے نکل آ

سفاک خیالوں نے تراشے ہیں یہ افلاک
اے میر نظر قید مظاہر سے نکل آ

سب سنگ پریشان ہوئے تیرے سبب سے
تو کون ہے؟ اب سحر مصور سے نکل آ

تاریک زمانے میں اجالوں کی خبر دے
آ طالع نوروز مرے پیکر سے نکل آ

ساقی فاروقی

دنیا قدم کے ساتھ ہے منزل نہ کر اسے
دل کا قرار بیچ کے حاصل نہ کر اسے

یہ غم فضول ہے کہ محبت نہیں ملی
اپنے مطالبات میں شامل نہ کر اسے

چھپ چھپ کے آنسوؤں میں جھلکتی ہے ایک یاد
جو لذت نظر ہے، غم دل نہ کر اسے

تیرے لہو میں تیرتا رہتا ہے ایک نام
یہ نام ہے، شبیہ سے باطل نہ کر اسے

جائز ہے عمر عمر کے رشتوں کا قتل بھی
پیارے مگر شریک مشاغل نہ کر اسے

جاوید شاہین

اس طرح کرتے ہیں کچھ لوگ بڑائی اس کی
خلق اس کی ہو خدا اس کا خدائی اس کی

کیا خبر تھی کہ یہیں وصل کے سائے کے قریب
دھوپ کے بیچ پڑی ہوگی جدائی اس کی

لے گئے شوق سے مرحوم کی ہر شے احباب
چھوڑ دی طاق کے اوپر ہی اچھائی اس کی

کی ہے افلاس میں دوشیزۂ امید جواں
اب تو بس بیٹھ کے کھاتی ہے کمائی اس کی

زندگی کشتی ہے دونوں کی مسلسل ضد میں
قید ہے میری وہی جو ہے رہائی اس کی

معتبر نام تھا وہ پھر بھی حوالہ نہ دیا
جاں بچانے کو قسم جھوٹی نہ کھائی اس کی

زندگی ساری گنواں دوں یہ ضروری تو نہیں
یہ بہت ہے کہ کوئی بات نبھائی اس کی

یہ محبت نہیں کچھ اور ہے صورت شاہیں
تم مزا لے کے جو سنتے ہو برائی اس کی

جو کھڑی تھی شاخوں سے کچھ پرے وہی رت شجر کے قریب ہے
مری آنکھ بیچ رکا ہوا کوئی خواب سر کے قریب ہے

یہ جو جھانکتا ہے گلی گلی ہے تلاش اس میں کوئی بڑی
یہ جو روز و شب کی ہے بے دری یہ کسی سفر کے قریب ہے

وہی رنگ آنکھ کا زرد سا وہی گرد و پیش سیہ سیہ
وہ جو روشنی کی ہے قتل گہ کہیں میرے گھر کے قریب ہے

کروں کیسے گرم یہ تخ مکاں، ہیں کڑی بہت اب کہ سردیاں
جو خس بدن تھا بچا یہاں وہی اب شرر کے قریب ہے

یہ جو گرد باد سروں پہ ہے، ہے یہ چشم بند کے سامنے
یہ جو موج خوں ہے اٹھی ہوئی دل بے خبر کے قریب ہے

وہیں قتل صبح طرب ہوئی پھر عروس گل بھی وہیں لٹی
جو جگہ ہے حسن پہ سخت وہ تری رہ گذر کے قریب ہے

جاوید شاہین

غرورِ حسن کا نشہ زوال میں ہوگا
ملوں گا اس سے میں جب ملال میں ہوگا
کہ رشب سے وہ صبحِ امید کا تارا
چلا تو ہوگا مگر سست چال میں ہوگا
نکل کے سر سے پرندہ مرے خیالوں کا
کہیں پھڑکتا ہواؤں کے جال میں ہوگا
اسی میں ہے وہ زمانہ ابھی جو آنا ہے
یہیں کہیں مرا ماضی بھی حال میں ہوگا
سفید اجلا، چمک دار اور مہکتا ہوا
کوئی تو ایسا بھی دن ماہ و سال میں ہوگا
کبھی ستارے کبھی چاند اس سے مانگوں گا
اگر فلک کوئی دستِ سوال میں ہوگا
ملوں گا اس سے تو کیسے ہم بدگمانی ہی
کہیں پہ داغ سیاہ وہ جمال میں ہوگا
جہاں پہ لوگوں کا مذہب لطافت محبت ہو
وہ شہر شاید [illegible]

سفر ہے تاریک پانیوں کا ستارۂ دل قریب رکھتا
چلے سفینہ تو بادباں پر ستارۂ دل قریب رکھتا
ہے ترکِ خوں کا جو ہم پہ لازم چلا تو رہتا مگر مدام
ابھی سمجھتا یہ خشک موسم گدازۂ دل قریب رکھتا
ملے جو فرصت ضرور کرتا مرا بھی شہر کا تماشا
مگر نکلتا ہے کب یہاں سے اشارۂ دل قریب رکھتا
کبھی ہوئی صدا کہ کان ہے مگر یہی ہے جو کہاں ہو
قریبِ بیں کا دربار جاں ہے خسارۂ دل قریب رکھتا
خیال و رنگ ہیں سوچتے ہیں یہ کہ بار وصف ستارہ کیونکر
بہت ہی خاشاک ہے سروں میں شعور کا دل قریب رکھتا
بہار ہو یا خزاں ہو شاید تمام موسم ہی بے یقین سے
بدلتے جب ہم منظروں میں نظارۂ دل قریب رکھتا

انور شعور

ہمسائے نام کو رحمان ایک بولتے ہیں
ہم اپنے ہونٹ سے قرآن ایک بولتے ہیں

وہ جانتے ہیں کئی بولیاں مگر بول
سبا پہنچ کے سلیمان ایک بولتے ہیں

نہ بدلیں آئینہ خانے مگر نہاں خانے
بکھرے ہوئے ہوں کہ ویران ایک بولتے ہیں

وہ مشکلات و محالات بول چکتے ہیں
تو بات ہم بہت آسان ایک بولتے ہیں

نہ دیکھئے سحر و شام روز و شب کا فریب
یہ بے زبان تو حیران ایک بولتے ہیں

میں بولتا ہوں تو افراد میرے اندر سے
سب ایک بولتے ہیں جان ایک بولتے ہیں

غزل ہجوم خیالات میں نہیں ہوتی
حروف ایک تو اوزان ایک بولتے ہیں

بڑے خموش ہوئے تیرے بولنے والے
ہوں آج شہر کے شمشان ایک بولتے ہیں

کوئی وطن ہو وطن کے نواگروں کے خلاف
قلم ہوں ان کے قلمدان ایک بولتے ہیں

اب اعتبار کے قابل فقیر ہیں نہ امیر
ہوں آستانے کے ایوان ایک بولتے ہیں

گئے ہو جب سے نہ دہلیز ایک بولتی ہے
نہ سائبان نہ دالان ایک بولتے ہیں

اگرچہ ایک نہیں غالب و فراق و شعور
یہ عندلیب رہے دھیان ایک بولتے ہیں

کمال ہے کوئی شکل جسے اک بار دیکھنا
ساحل سے آ گیا ہے مجھے پار دیکھنا

فرصت ہے سر اٹھانے کی دن کو نہ رات کو
دن کو دکان رات کو گھربار دیکھنا

سچ، مارنے سے مر نہیں سکتا کبھی یہ بات
ہو دیکھنی اگر تو مجھے مار دیکھنا

میں دیکھتا ضرور ہوں حالانکہ اس طرف
جاتا ہے عام طور پہ بے کار دیکھنا

دن ہو کہ رات ہو کہ سحر ہو کہ شام ہو
تم جب بھی آ گئے، مجھے تیار دیکھنا

دل کے مکین کو نہ ہوا آج تک نصیب
اپنے مکان کے در و دیوار دیکھنا

ہم بیٹھتے ہیں بزم میں ایسی جگہ جہاں
ممکن ہو اس کی سمت لگاتار دیکھنا

موسم پہ منحصر نہیں ہوتی شگفتگی
جب دیکھنا اسے گل و گلزار دیکھنا

اپنی نگاہ سے جسے دیکھا ہے بارہا
میری نگاہ سے اسے اک بار دیکھنا

کھل جائیں ساری دوستیاں رشتے داریاں
آسان ہو اگر رسن و دار دیکھنا

اندر شعور کا ہے یہی حال تو اسے
اک روز ناچتے سر بازار دیکھنا

محمد اظہار الحق

پڑے ہوئے ہیں مرے جسم و جاں مرے پیچھے
ہے ایک لشکر غارت گراں مرے پیچھے

پس وفات، یہ بے دستخط مری تحریر!
نہیں ہے اور کوئی بھی نشاں مرے پیچھے

مرے ملازم و خرگاہ اسپ اور شطرنج
جب آئیں نظم سے ماتم کناں مرے پیچھے

گزر رہی ہے اندھیرے میں اس بدن پر کیا
نہ کھل سکے گی یہی چیستاں مرے پیچھے

اٹھی ہوئی مرے سر پر ازل سے ہے تلوار
کھنچی ہوئی ہے ابد سے کماں مرے پیچھے

گھرا ہوں جنم دن سے اس تعاقب میں
زمین آگے ہے اور آسماں مرے پیچھے

مٹی مری ہر آن بدلتی ہی رہے گی
لیکن یہ مری روح سماوی ہی رہے گی

کیا صورتیں بدلیں گی یہ جاں دیکھتے رہنا
جس آنچ پہ رکھی ہے وہ دھیمی ہی رہے گی

اے عشق کے مرشد! کوئی خرقہ کوئی دستار
ورنہ یہ ولایت بھی ادھوری ہی رہے گی

اے بادشہ جاں! کوئی خلعت کوئی جاگیر
ورنہ یہ قلم رو تری لٹتی ہی رہے گی

میں رات کو روتا رہوں یا سوؤں میں پر
دنیا مرے دروازے پہ بیٹھی ہی رہے گی

سو آئینہ خانوں میں سکوں پائے گا یہ جسم
اور جان اندھیروں میں سسکتی ہی رہے گی

محمد اظہار الحق

احد کے بہتے لہو سے طائف کے پتھروں سے
عجب عمارت اٹھائی رحمت کی نگینوں سے
ورم تھے پیروں پہ، پیر جو عرش مرتبت تھے
تمام عمروں میں روشنی تیرے رت جگوں سے
ازل ابد کی حدوں سے آگے سنائی دے گی
مرے پروں کی صدا ترے سبز گنبدوں سے
بس اک ستارہ ترے فلک کا مری جبیں پر،
بس اک اشارہ ترے شفاعت کی برجیوں سے
بس اک جھلک روئے پاک کی چلمنوں سے
اگر سفر خواب کا ہو ملے ہم مسافروں سے

لباس نور کا سورج کا شمع دان ملا
خراج میں مجھے اس بار آسمان ملا
فرشتہ سایہ فگن وقت دست بستہ تھا
ہمیشگی کا وہاں جب مجھے نشان ملا
سدا کسی نہ کسی شکل میں رہا موجود
میں عارضی ہوں مگر جسم سخت جان ملا
یہ کس کا نام ہے سنگ سفید پر مرقوم
غدر میں بھی یہ کیسے مختصر مکان ملا
نجوم زائچے تقویم سب غلط نکلے
حساب کے لئے اک اور ہی جہان ملا

زمیں پر آج یہ کیسا ستارہ ٹوٹتا ہے
مجھے لگتا ہے سورج کا ستارہ ٹوٹتا ہے
لرزتی ہے مرے سینے میں لو میرے دیے کی
مری آنکھوں کی ضو میرا ستارہ ٹوٹتا ہے
فلک سے تخت جو اترا تھا واپس جا رہا ہے
زمانوں میں سے جو ابھرا ستارہ ٹوٹتا ہے
ستارا ٹوٹتا ہے آسماں روشن ہوئے ہیں
کھڑا ہے وقت دو رویہ ستارہ ٹوٹتا ہے
ستارہ ٹوٹنے سے پیشتر آواز آئی
فرشتو! دیکھنا کیسا ستارہ ٹوٹتا ہے

غزلیں

محمد اظہار الحق

نشاں اس رات کا بہت دیر تک رہے گا
یہ بوسۂ غم فزا بہت دیر تک رہے گا
فضا میں شمشیر ایک لمحہ دکھائی دے گی
مگر لہو میں مزا بہت دیر تک رہے گا
بدل چلے گی وفا کی تعریف مکتبوں میں
کہ ساتھ اک بے وفا بہت دیر تک رہے گا
فرات اور نیل کی حسینائیں اٹھ پڑیں گی
کہ سامنے آئنہ بہت دیر تک رہے گا
رہیں گے جسموں پہ سر بہت دیر تک سلامت
سروں پہ اک بادشہ بہت دیر تک رہے گا
نئے سپاہی بلائے جائیں گے لشکروں میں
گھروں میں ماتم بپا بہت دیر تک رہے گا

وجود پر انحصار میں نے نہیں کیا تھا
کہ خاک کا اعتبار میں نے نہیں کیا تھا
سفید ریشم کی اوڑھنی میرے ہاتھ میں تھی
مگر اسے داغ دار میں نے نہیں کیا تھا
یہ بے نیازی تو خو مرے حسن میں بہت تھی
مگر اسے بے قرار میں نے نہیں کیا تھا
ملا تھا حور عین میں لئے مرا کاسۂ سر
مگر اسے شرمسار میں نے نہیں کیا تھا
کہیں سے یک لخت زندگی میری کاٹ دے گا
جو راستہ اختیار میں نے نہیں کیا تھا
سموں تلے روند دے خوشی سے مگر یہ سن لے
گناہ اے شہ سوار! میں نے نہیں کیا تھا
دکھائی دینے لگا وہ اک تیسرا کنارہ
ابھی جوانی کو پار میں نے نہیں کیا تھا
غروب کا وقت تھا مقرر سو چل پڑا میں
کسی کا پھر انتظار میں نے نہیں کیا تھا

یہ مانا جسم مٹی کے جہانوں میں بنے ہیں
مگر رخسار و لب کن کارخانوں میں بنے ہیں
زمیں نے جب مجھے چھوڑا تھا مشت استخواں تھا
یہ بال و پر مرے اونچی اڑانوں میں بنے ہیں
بدن اور روح کا یہ معرکہ ہم سر تو کرتے
ہدف لیکن ہماری ہی کمانوں میں بنے ہیں
جدا کرتے ہیں مجھ کو آسماں سے اور یہاں سے
یہ کیسے سلسلے گندم کے دانوں میں بنے ہیں
گرا [illegible] زندگی کہانی سے الجھا
کہ اپنے گھر ہمارے داستانوں میں بنے ہیں

ایک ماہ کی عبادت

★ عید : ایک ماہ کی عبادت و ریاضت کا انعام ہے۔
★ عید : قومی یکجہتی کا پیغام ہے۔
★ عید : مساوات کا ہمیں درس دیتی ہے۔
★ عید : غریب و امیر کا فرق مٹا کر بلا تفریق مذہب و ملت سب کو گلے ملاتی ہے دوست، دشمن سب ہی محبت کے دھارے میں بہنے لگتے ہیں۔
★ عید : سارے بھارت واسیوں کو ایک ہی رنگ میں رنگ دیتی ہے۔ اور وہ رنگ ہے میل ملاپ کا، بھائی چارے کا۔

آیئے!

عید کی ان پُرمسرت ساعتوں میں یہ عہد کریں کہ ہم تمام طبقوں اور فرقوں کے درمیان ہمیشہ اتحاد و اتفاق قائم رکھنے اور ملک کو ترقی و خوشحالی کی منزل تک لے جانے کے لئے اپنی بہترین صلاحیتوں کو بروئے کار لائیں گے۔

یاد رکھئے

جمہوریت کی بقا اور ملک کی ترقی کا راز قومی یکجہتی کے سچے جذبے ہی میں مضمر ہے۔

میر کا لسانیاتی منظرنامہ

شمس الرحمٰن فاروقی

میر کی زبان کی ایک غیر معمولی صفت اس کی بے تکلفی ہے۔ یہ صفت ان میں اور ان کے بعض ہم عصروں اور پیش رووں میں مشترک ہے، لیکن میر کے یہاں اس کی کارفرمائی سب سے زیادہ ملتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر میر روزمرہ کی زبان کو ادبی سطح پر استعمال کر رہے تھے تو یہ لازم تھا کہ وہ روزمرہ سے اجتناب نہ کرتے، بلکہ وہ تمام الفاظ کو برتنے پر قادر اور تیار رہتے۔ لہذا بظاہر یہ کوئی بہت بڑی صفت نہیں معلوم ہوتی۔ کہا جاسکتا ہے کہ داغ نے بھی روزمرہ کثرت سے استعمال کیا ہے، پھر میر نے کیا کمال کیا؟ احسن مارہروی نے لکھا ہے کہ محاورہ بندی، روزمرہ کی پابندی، فصاحت وبلاغت کے ساتھ الفاظ کی ڈھلت، یہ صفات داغ کا مابہ الامتیاز ہیں اور یہ ایسی چیزیں ہیں جو غیر اہل زبان کو میسر نہیں ہو سکتیں۔ اس بات سے قطع نظر کہ اہل زبان کو کیا نصیب ہو سکتا ہے اور کیا نہیں، اور اہل زبان کہتے کسے ہیں؟ بنیادی بات یہ ہے کہ احسن مارہروی نے داغ کے حوالے سے محاورہ بندی اور روزمرہ کی پابندی، فصاحت وبلاغت پر زور دیا ہے۔ اگر ہم میر کے لئے بھی انھیں صفات کا دعوی کر رہے ہیں تو پھر میر کو داغ کی ہی سطح پر رکھنا ہوگا۔ لہذا اس نکتے کی مزید وضاحت ضروری ہے۔

پہلی بات تو یہ ہے کہ میر نے اس نام نہاد فصاحت اور بلاغت پر اتنا زور نہیں دیا ہے جتنا بعد کے شعراء، خاص کر داغ اور امیر اور انیسویں صدی کے بعض لکھنوی شعراء کے یہاں ملتا ہے۔ شیکسپیر کی طرح میر بھی جو لفظ چاہتے ہیں، استعمال کر لیتے ہیں۔ الفاظ کو برتنے میں میر نے عام بول چال کے صرف الفاظ نہیں اپنائے ہیں، بلکہ عام بول چال کے طریقے پر اور بھی الفاظ کو بنا لیا ہے۔ ان میں سے بعض شکلیں تو متروک ہو گئیں اور بعض میر کے زمانے میں بھی عام نہیں تھیں، وہ صرف میر کا حصہ ہیں۔ میں اس وقت اس بحث کو نہ چھیڑوں گا کہ کیا فصاحت کے بغیر بھی بلاغت ممکن ہے؟ بعد کے لوگوں نے کہا ہے کہ فصاحت کے بغیر بلاغت ممکن نہیں۔ (اسی لئے فصاحت اور بلاغت کا ذکر ایک ساتھ ہی ہوتا ہے۔) ممکن ہے کہ میر کے زمانے میں یہ تصور نہ رہا ہو یا اگر رہا بھی ہو تو میر نے اس کا اتباع ضروری نہ سمجھا ہو۔ بہرحال بنیادی بات یہ ہے کہ میر نے اظہار مطلب کے لئے جس لفظ کو ضروری سمجھا، اسے استعمال کر لیا۔ یعنی انھوں نے بلاغت کو فصاحت پر مقدم سمجھا۔ شعر کی زبان کے بارے میں یہ اصول جدید شعریات میں خاصا مقبول ہے اور صحیح بھی ہے۔ انیسویں صدی کا وسط آتے آتے اردو والوں نے اسے تقریباً بالکل ترک کر دیا۔ خود میر کے زمانے میں اس اصول کا بطور اصول وجود نہ تھا لیکن اپنی اپنی حیثیت بھر ہر شاعر اس کو برتتا ضرور تھا۔ یہ بات کہ میر نے اس اصول یا اس رواج کی پوری پابندی کی، یعنی انھوں نے اظہار کی ضرورتوں کا احترام زیادہ اہم سمجھا اور نام نہاد فصاحت کو کم اہمیت دی، میر کی عظمت کی دلیل ہے۔

[illegible] ان کے معاصرین بھی
[illegible] ایک ... زبان
[illegible] ساری ... میر کی طرح مکمل کھیلنے کی
[illegible] بزرگ معاصرین مثلاً آبرو، حاتم، مرزا مظہر جان جاناں
[illegible] کے وہ لوگ جو عمر میں ان سے کچھ بڑے تھے یا جو جلد
[illegible] تاباں، قائم اور یقین، ان میں بھی کسی کے یہاں زبان کے
[illegible] اور بے رنگ ... معاملہ نہیں تھا جو میر کا انداز ہے۔
[illegible] زبان تو درد کی طرح محتاط ہے، تاباں کے یہاں الفاظ کی نسبتۃً
[illegible] قائم کے یہاں فارسیت کا رنگ ہے۔ جبکہ تاباں اور قائم
[illegible] پراکرت الفاظ اور فارسی کا آپس میں وہ انضمام نہیں
[illegible] میر کا خاصہ ہے۔ آبرو، حاتم اور ناجی کے یہاں پراکرت الفاظ
[illegible] لیکن ان کے پراکرت الفاظ ایک ہی طرح کے ہیں، انھوں
[illegible] الفاظ کو عشقیہ معاملات کی کمزوری اور عامۃ الورود باتوں کے
[illegible] استعمال کیا ہے۔ یقین، میر اثر اور مرزا مظہر کی زبان
[illegible] پراکرت کا اثر نسبتۃً کم نظر آتا ہے۔ اس وقت مثالوں کا موقعہ
[illegible] ان شعرا کی ایک ایک دو دو غزلیں نقل کرنے سے بات بہت
[illegible] ہو سکتی تھی۔

[illegible] معاصروں اور پیش روؤں کے برخلاف میر نے زبان کے
[illegible] بہت کثرت سے [illegible] ہیں۔ میر کسی لفظ سے گھبراتے
[illegible] ہوتے ہیں وہ دور دراز کے لفظ یا نامانوس لفظ (یعنی
[illegible] کے لئے نامانوس لفظ) یا بالکل عامی لفظ بے خوفی
[illegible] لیتے ہیں۔ الفاظ کے استعمال کے معاملے میں میر ہمارے
[illegible] adventurous یعنی مہم جو شاعر ہیں۔ اور چونکہ
[illegible] کے الفاظ کا [illegible] پراکرت الفاظ پر مبنی ہے، اس
[illegible] کلام [illegible] آسان اور گھریلو معلوم ہوتا ہے،
[illegible] پراکرت الفاظ دوسرے شعرا کی بہ نسبت

بہت سے استعمالات [illegible]
میں [illegible] دیتے ہیں۔ اس بنا پر [illegible] ہوتا ہے کہ ہم ایسے شاعر کا [illegible]
[illegible] ہیں جو بہت سادہ مزاج، غیر پیچیدہ اور [illegible] لوگوں جیسا [illegible]
جانے والا ہے۔ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ ایسا نہیں کہ میر کے تمام [illegible]
عوامی استعمالات ان کے زمانے میں رائج تھے اور بعد میں متروک ہو گئے ہوں
اس وجہ سے ان کی زبان میں وہ عوامی پن ہے جو ہم بوڑھی عورتوں سے منسوب
سمجھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ان استعمالات میں بہت سے ایسے ہیں جو میر کے علاوہ
کسی بھی شاعر نے کثرت سے نہیں برتے۔ زبان کو اس طرح برتنے کا ارادہ تاکہ
روزمرہ کا اثر اور رنگ باقی رہے لیکن دراصل اس میں بیش از بیش آزادیاں
برتی گئی ہوں، یہ میر کا خاص کارنامہ ہے۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ میر کے یہ اجتہادات
جو روزمرہ کو شعر کا جامہ پہنانے کی کوشش کا ایک پہلو ہیں، محض لاپروائی یا بے فکری
کی وجہ سے وقوع میں آئے ہوں۔ ان الفاظ کا دروبست، ان کا معنی خیز ہونا،
زبان میں کھپ اور گھل مل کر کلام کا نامیاتی حصہ بن جانا، یہ باتیں صاف
کہہ رہی ہیں کہ شاعر نے الفاظ کو بے تکلف جو استعمال کیا ہے تو ایک تخلیقی شعور
کے تحت کیا ہے۔

غالب نے زبان کو جس طرح برتا ہے اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ
وہ نفاست یعنی sophistication کا رنگ اختیار کرنا چاہتے ہیں جس
میں پراکرت عناصر کی کارفرمائی کم سے کم ہو۔ پراکرت عناصر کے [illegible] مطلب
محض یہ نہیں کہ فارسی تراکیب بیش از بیش اختیار کی جائیں۔ فارسی تراکیب،
اور فارسی تراکیب ہی کیا، نامانوس [illegible] فارسی الفاظ تو میر کے یہاں بھی کثرت
سے ہیں (جیسا کہ میں پہلے اشارہ کر چکا ہوں)۔ پراکرت عناصر سے [illegible]
مراد یہ ہے کہ فارسی الفاظ میں پراکرت [illegible] اس کی
ایک مثال یہ ہے کہ شکستہ [illegible] بات
لیکن اس کی اگلی منزل یعنی [illegible] قبول کیا
جائے۔ غالب کا کلام [illegible]
[illegible] ہے (جیسا کہ [illegible]

دیتے ہیں۔ اور میر ٹھوس اور مرئی اشیاء و تصورات پر۔ اسی کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ میر کے یہاں پراکرت الاصل الفاظ اور فارسی میں پراکرت کا پیوند والے الفاظ فارسی کے مقابلے میں بہت زیادہ ہیں۔ بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ ایسے الفاظ میر کے یہاں تمام اردو شاعروں کے مقابلے میں زیادہ ہیں۔ ان الفاظ کو کثرت اور کامیابی سے استعمال کرنا اس قدر زبردست کارنامہ ہے کہ صرف اسی کی بنا پر میر کو خدائے سخن کہا جائے تو نامناسب نہ ہوگا

میں نے پراکرت الفاظ اور پراکرت سے متاثر الفاظ کے استعمال کو زبان کا بے تکلف استعمال کہا ہے۔ یہ اس وجہ سے کہ ہماری زبان اپنی فطری اور ناسیاتی شکل میں اسی عمل کی کارفرمائی کی آئینہ دار ہے۔ جب ہمارے شعرا نے اسے اپنے خلاقانہ مقاصد کے لئے استعمال کیا، یعنی اسے HEIGHTEN کرنا اور SOPHISTICATE کرنا (یا اس کو امجد و نفیس بنانا) چاہا، تو شروع سے ہی، لیکن ولی کے زمانے سے خاص کر، اس میں فارسی کو مقدم کیا۔ اغلب ہے کہ یہ اس وجہ سے ہوا کہ ایرانی تہذیب کو ہند مسلم معاشرے میں بڑی PRESTIGE حاصل تھی۔ اس کے علاوہ ایک بات یہ بھی ہے کہ علم زبان کا مانا ہوا قاعدہ ہے کہ غیر زبان کا لفظ دیسی لفظ کے مقابلے میں وقیع تر مانا جاتا ہے۔ یہ بات فطری ہے کیوں کہ غیر زبان کا لفظ اگر وقیع نہ سمجھا جاتا تو دیسی زبان میں دخیل کیوں ہوتا؟ بہرحال، فارسی کے اثر کی بنا پر ہمارے شاعروں کی زبان روزمرہ کی بڑی حد تک پابند ہوتے ہوتے بھی پر تکلف بن گئی۔ میر واحد شاعر ہیں جنھوں نے ہماری زبان کے فطری اور ناسیاتی عناصر کو اہمیت دی، اور اظہار مطلب کی سعی میں مناسب ترین لفظ کو اختیار کیا اور جہاں چاہا وہاں رسومیاتی تکلف کو بالائے طاق رکھا، جہاں چاہا وہاں پر تکلف زبان استعمال کی۔ غالب کی عظمت اس بات میں ہے کہ انھوں نے ہماری زبان کی پر تکلف ترین اور نفیس ترین حدیں چھو لیں اور پھر بھی خیال کی ادائگی میں کسی قسم کے تکلف کا احساس نہیں ہونے دیا۔ یہ بات ضرور ہے کہ غالب کے لئے نمونے اور مثالیں اور نظیریں موجود تھیں۔ میر نے جو کام کیا اس کے لئے ماحول تو تھا، لیکن باقاعدہ اصولی یا عملی نمونے اس کثرت سے نہیں تھے کہ ان کی بنا پر شعری اظہار کی تشکیل ہو سکتی۔ زبان کی طرف میر کے بے تکلف، حاکمانہ اور بے روک ٹوک رویے کی بعض مثالیں حسب ذیل ہیں:

میر نے ایسے الفاظ کا استعمال کثرت سے کیا ہے جنھیں ہم دکنی یا پوربی یعنی قدیم اردو سے مخصوص سمجھتے ہیں۔ ممکن ہے ایسے الفاظ میر کے زمانے میں متروک ہو گئے ہوں یا ہو چلے ہوں۔ اغلب یہ ہے کہ شاہ حاتم کی کوششوں کے باوجود میر نے زبان کو محدود کرنے کی اس روش کو قابل اعتنا نہ سمجھا اور جو لفظ جہاں مناسب سمجھا، برت لیا۔

دیوان اول: مست کر خرام سر پہ اٹھالے گا خلق کو
بیٹھا اگر گلی میں ترا نقش پا کہوں

یہاں "کہو" کو "کہیں" کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اور لطف یہ ہے کہ فارسی میں "نقش نشستن" کے معنی میں "تسلط قائم ہونا"۔ لہٰذا "نقش نشستن" کے ترجمے کا بھی پہلو آگیا، جو مزید معنوی پہلو ہے پھر پہلے مصرعے میں سر پہ اٹھانے کی بات کی ہے، لہٰذا گلی میں نقش بیٹھنے کے ساتھ ایک رعایت بھی پیدا کر دی۔ معمولی شعر میں اتنی باتیں ڈال دی ہیں، اور پھر "کہوں" کو "کہیں" کے معنی میں رکھ کر روزمرہ کی بول چال کا لطف بھی ڈال دیا ہے۔

دیوان اول: کام میرا بھی ترے غم میں کہوں ہو جائے گا
جب یہ کہتا ہوں تو کہتا ہے کہ ہوں ہاں ہو جائے گا

یہاں بھی "ہوں" "کو" "کہیں" کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اور اس لطف کے ساتھ کہ پہلی نظر میں "کہنے" کے معنی کا دھوکا ہوتا ہے۔ ایہام کی عمدہ مثال ہے۔

دیوان دوم: لائی آفت خانقاہ و مسجد اوپر وہ نگاہ
صوفیاں دیں سے گئے سب شیخ ایماں سے گئے

"خانقاہ و مسجد" کو اکائی کے طور پر (یعنی واو عاطفہ کے ساتھ) استعمال کیا ہے، پھر لفظ "اوپر" رکھا ہے اور حرف اضافت (یعنی "کے") حذف کر دیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں "صوفی" کی جمع "صوفیاں" استعمال کی ہے۔ یہ انداز دکنی (یعنی قدیم اردو) کے ہیں اور دہلی میں میر کے پہلے تک رائج تھے۔ شاہ حاتم نے اس طرح کے استعمالات کو ترک کرنا چاہا، لیکن میر نے اس پابندی کو قبول نہ کیا۔ قدیم اردو کے بہت سے استعمالات میر کے معاصروں کے یہاں ملتے ہیں، لیکن کم تر۔ میر نے جس آزادی سے ایک شعر میں دو دو قدیم فقرے برتے ہیں اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کو اظہار پر غیر ضروری پابندی مطلوب نہ تھی۔ حنیف نقوی نے فضل کی "کربل کتھا" کے طویل محاکمے میں قدیم اردو کے طور طریقوں کا اٹھارہویں صدی کے دہلوی شعرا کے یہاں کثرت سے وقوع دکھایا ہے۔ ان کی درج کردہ مثالوں سے بھی معلوم ہوتا ہے

کہ میر نے پہلے الفاظ و استعمالات کو اپنے فوری معاصروں کے بہ نسبت زیادہ بھی برتا ہے۔

دیوانِ اول: یہ سنا تھا میر ہم نے کہ فسانہ خواب لا ہے
تری سرگذشت سن کر گئے اور خواب یاراں

"خواب لا ہے" بہ معنی "نیند لاتا ہے" یا "نیند لانے والا ہے"۔ فعل کا یہ استعمال پوربی اردو میں آج بھی موجود ہے۔ دوسرے مصرعے میں "خواب" بہ معنی DREAM بھی ہے اور بہ معنی "نیند" بھی۔ لیکن ممکن ہے کہ "گئے" کی جگہ "گئی" ہو اور "خواب" کو دکنی قاعدے سے مونث باندھا ہو، جیسا کہ مندرجہ ذیل شعر میں ہے ؎

دیوانِ پنجم: عشق ہمارے خیال پڑا ہے خواب گئی آرام گیا
جی کا جانا ٹھہر رہا ہے صبح گیا یا شام گیا

اسی طرح کئی اور الفاظ جو آج کل عام طور پر مذکر بولے جائیں گے، میر نے دکنی یا پوربی طریقے کے مطابق انھیں مونث باندھا ہے، یا مونث لفظ کو پوربی قاعدے سے مذکر باندھا ہے ؎

دیوانِ ششم: اے عشق بے محابا تو نے تو جان مارے
ملکِ حسن کی طرف ہو کیا کیا جوان مارے

دیوانِ اول: جب سرِ راہ آوے ہے وہ شوخ
ایک عالم کا جان جاتا ہے

دیوانِ اول: سنا جاتا ہے شہرِ عشق کے گرد
مزاریں ہی مزاریں ہو گئی ہیں

پورب کی بولی میں "جان" اور "مزار" آج بھی بالترتیب مذکر اور مونث ہیں

دیوانِ اول: کہیں دستِ چالاک ناخن نہ لاگے
کہ سینہ ہے قرب و جوار گریباں

"لگے" کی جگہ "لاگے" پوربی ہے۔ اسی طرح "یہ" اور "وہ" کو بروزن "شہ" پورب کے انداز میں باندھا ہے۔

دیوانِ سوم: حسن اسے رشک مہ نہیں رہتا
چار دن کی ہے چاندنی یہ بھی

خود شیریں تو ہے جہاں میں ولے
ہے حلاوت زمانے کی وہ بھی

ایک صفت جسے عام طور پر دکنی یعنی قدیم اردو سے مخصوص سمجھا جاتا ہے لیکن جو پوربی اور دہلوی میں بھی ملتی ہے، اور جس کا میر نے اپنے معاصروں کی بہ نسبت زیادہ کثرت سے استعمال کیا ہے، فارسی میں پراکرت کا پیوند لگانا ہے۔ اس کی دو شکلیں اہم ترین ہیں۔ اول تو یہ کہ ترکیب فارسی کی ہو اور اس کی جمع اردو طریقے سے بنائی جائے، جیسا کہ میں "شکستہ دلوں" کی مثال سے واضح کر چکا ہوں۔ اس طرح کی بہت سی ترکیبوں کی اردو جمعیں ہمیشہ سے مروج اور صحیح رہی ہیں۔ لیکن "دل شکستہ" قسم کی تراکیب کی اردو جمعیں اب خال خال ہی نظر آتی ہیں، اور میر کے زمانے میں بھی ان کا رواج بہت کم تھا۔ میر نے قاعدہ بنانے والوں کی دھاندلی سے بے پروا ہو کر ان ترکیبوں کو بھی اردو جمع کے صیغے میں دھڑلے سے استعمال کیا ہے۔ دوسری شکل فارسی میں پراکرت کے پیوند کی یہ ہے کہ معطوف یا اضافت والے فقرے کی جمع اردو قاعدے سے بنائی جائے۔ مثلاً "آہ ضعیفوں"۔ تیسری صورت، جو کم تر نظر آتی ہے، وہ یہ ہے کہ فارسی ترکیب کے ساتھ اردو قاعدے سے بھی اضافت لگائی جائے۔ مثلاً "اندازِ قاتل کا اپنے" یعنی "اپنے قاتل کے انداز کا"۔ میر نے فارسی میں پراکرت کی پیوند کاری میں غیر معمولی جدت سے کام لیا ہے۔ چند مثالیں حسب ذیل ہیں ؎

دیوانِ ششم: ہوا برگ و سبزے میں چشمک ہے گل کی
کریں ساز ہم برگِ عیش لب جو

رعایت لفظی کی خوبی سے قطع نظر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ "برگ و سبزہ" بھی موزوں تھا لیکن میر نے روزمرہ کا لہجہ اختیار کیا ہے ؎

دیوانِ چہارم: جب سے آنکھیں کھلی ہیں اپنی درد و رنج و غم دیکھے
ان ہی دیدۂ نم دیدوں سے کیا کیا ہم نے ستم دیکھے

"نم دیدوں" کی وجہ سے رعایت لفظی کا مزید لطف پیدا ہو گیا۔

دیوانِ چہارم: تو وہ نہیں کسو کا تہ دل سے یار ہو
یا تجھ کو دل شکستوں سے اخلاص پیار ہو

دیوانِ چہارم : دل نہیں اپنا درد مند میر
آہ و نالے اثر کریں کیوں کر

یہاں بھی "آہ و نالہ" موزوں ہو سکتا تھا، لیکن بے تکلف لہجے کی خاطر میر نے "آہ و نالے" لکھا۔

دیوانِ چہارم : جیب دریدہ خاک ملوں کے حال سے کیا آگاہی تمھیں
راہ چلو ناز کناں دامن کو لگا کر تم ٹھوکر

"خاک ملوں" یعنی "خاک میں ملے ہوئے"۔ دامن کو ٹھوکر لگا کر چلنے کی وجہ سے خاک میں ملے ہوؤں کو ٹھوکر کبھی نہیں لگاتا، معشوق کو خاک ملوں سے آگاہی کیوں کر ہو؟ کنایہ بھی بہت خوب ہے۔

دیوانِ سوم : پست و بلندیاں ہیں ارض و سماسے ظاہر
دیکھا جہاں کو ہم نے کتنی کڈھب جگہ ہے

دیوانِ سوم : ہم یہ رہتے ہو کیا کر کستے
اچھے ہوتے نہیں جگر خستے

شعر کے طنزیہ مزاحیہ انداز کی تعمیر میں "جگر خستے"، کا کتنا حصہ ہے، اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔

دیوانِ سوم : نہ کر شوق کشتوں سے جانے کی باتیں
نہیں آتیں کیا تجھ کو آنے کی باتیں

دیوانِ دوم : چلتا نہیں ہے دل پر کچھ اس کے بس وگرنہ
عرش آہ عاجزوں سے اکثر ہلا کیا ہے

یہاں بھی گفتگو کے لہجے کی خاطر "آہ عاجزاں" کو ترک کر کے "آہ عاجزوں" لکھا۔

دیوانِ دوم : کس کو خبر ہے کشتی تباہوں کے حال کی
تختہ مگر کنارے کوئی بہ کے جا لگے

دیوانِ دوم : کوئی عاشقوں بتاں کی کرے نقل کیا معیشت
انھیں ناز کرتے رہنا انھیں جی نیاز کرنا

"عاشقوں بتاں" کی تازگی اپنے رنگ میں شاہکار ہے۔ اردو قاعدے سے "عاشق" کی جمع بنائی۔ پھر اسے فارسی جمع کے قاعدے کی اضافت میں بہ علامت اضافت برت دیا۔ ایجاد ہو تو ایسی ہو۔

دیوانِ دوم : ملا یا رب کہیں اس صید افگن سر بہ سر کیں کو
کہ افشاں کیجے خون اپنے سے اس کے دامن زیں کو

یہاں بھی "خون اپنے" کے بجائے "اپنے خون" سے مصرع موزوں تھا لیکن فارسی میں برا کرت کا پیوند لگانا میر کو اس درجہ مرغوب تھا کہ وہ برا کرت فقرے کو فارسی اضافت (یعنی "خون خود") کی طرح لکھتے ہیں۔

دیوانِ اول : تڑپنا بھی دیکھا نہ بسمل کا اپنے
میں کشتہ ہوں انداز قاتل کا اپنے

حسرت موہانی نے "معائب سخن" میں لکھا ہے کہ "انداز قاتل کا اپنے" جیسی ترکیبات، جس فارسی اردو کو ایک کر دیا گیا ہو، غلط اور معیوب ہیں۔ انھوں نے اپنے دعوے کی کوئی دلیل نہیں پیش کی ہے، لیکن ظاہر ہے کہ آج کے قاعدے سے ایسی ترکیبیں یقیناً غلط ہیں۔ اس طرح کے مخلوط مرکبات نے میر کی زبان میں زندگی اور تحرک پیدا کر دیا، یہ ہمارا المیہ ہے کہ ہم نے خالص اور ناخالص' اردو اور فارسی کے چکر میں پڑ کر اس طرح کے تمام اجتہادات کو، جن کی بنا پہ میر کا انداز قائم ہوا، ترک کر دیا اور اپنی دنیا آپ محدود کر لی۔

دیوانِ اول : اپنے کوچے میں فغاں جس کی سنو ہو ہر رات
وہ جگر سوختہ و سینہ جلا میں ہی ہوں

"سینہ جلا" کی ترکیب میں دکنی رنگ ہے، لیکن شمالی ہند کی قدیم اردو میں بھی ایسی تراکیب مفقود نہیں ہیں۔ میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے زبان کے ان معنی خیز اور زنگا رنگ استعمالات کو کثرت سے استعمال کیا اور تا زندگی استعمال کیا۔ جرأت اور میر اس معنی میں ہم عصر تھے کہ جرأت کا انتقال میر سے ایک سال پہلے ہوا (۱۸۰۹)۔ اس طرح جرأت کی پوری شعری زندگی میر کے سامنے گزری، اور ان کی شاعری کا آغاز اس وقت ہوا جب میر اپنے شباب پر تھے۔ جرأت کے کلیات میں اس طرح کے فقرے اور تراکیب بہت کم ہیں جن کو میں نے اوپر درج کیا ہے۔ بات صاف ہے۔ جرأت کا تخلیقی عمل میر کی طرح بے روک ٹوک اور ان کی لسانیاتی دست رس میر کی طرح وسیع اور گہری نہ تھی۔

ہمارے زمانے میں فراق صاحب اور بعض دوسرے شاعروں نے جب میر کا تتبع شروع کیا تو ان کو سب سے آسان نسخہ یہ نظر آیا کہ "آؤ ہو، جاؤ ہو" لگے

ہے۔ جائے ہے" وغیرہ قسم کے استعمالات کو اپنا لیا جائے۔ فراق صاحب بہت آگے گئے تو انھوں نے بھی میر کی طرح اپنے بعض مطلعوں میں تخلص استعمال کر لیا۔ آخر اس کی کیا وجہ ہے کہ میر کے وہ مخصوص لسانیاتی ہتھکنڈے، جن میں سے بعض کا ذکر اوپر ہوا اور بعض کا ذکر نیچے آئے گا فراق اور دوسرے "پیروان میرؔ" کے ہاتھ نہ لگے؛ فراق صاحب کے پورے کلام میں "شوق کشتوں"، "عاشقوں بتاں"، "سینہ جلا"، "خواب لا" جیسی تراکیب و استعمالات ڈھونڈے سے نہیں ملتے۔ وجہ ظاہر ہے۔ "آؤ ہو، جاؤ ہو" وغیرہ تو فعلی شکلیں ہیں اور زبان نے ان کو ابھی پوری طرح متروک بھی نہیں کیا ہے۔ لہٰذا یہ تو آسانی سے گرفت میں آجاتی ہیں، لیکن فارسی اور پراکرت کا زندہ اور تخلیقی انضمام جیسا کہ ہم میر کے یہاں اکثر دیکھتے ہیں فراق جیسے معمولی شاعروں کے بس کا روگ نہیں۔ "دیدۂ نم دیدوں" اور "کشتہ ہنوں انداز قاتل کا اپنے" وغیرہ تراکیب تو بہر حال زبان کی داخلی مشینیات (INTERNAL MECHANICS) کا وجدانی شعور مانگتی ہیں۔ مطلع میں تخلص استعمال کرنا، جو بہ ظاہر ایک خارجی طرز معلوم ہوتا ہے، اس کا بھی برتنا اس قدر آسان نہیں جس قدر فراق صاحب سمجھے تھے۔ غالب نے غلط نہیں کہا تھا کہ میر کی بات اور ہے، وہ میر جی اور میر صاحب کر کے اپنے کو نکو جاتا ہے، اور کو اس کا تتبع نہ چاہیے۔ عسکری صاحب نے غیر تنقیدی زبان میں ایک بات کہی تھی، لیکن بات پتے کی تھی کہ یہ شخص (یعنی میر) جب خود کو میر جی یا میر صاحب کہتا ہے تو اس معمولی سے لفظ میں خدا جانے کتنی بجلیاں بھر دیتا ہے۔ اب فراق گورکھپوری بے چارے فراق جی یا فراق صاحب تو ہو نہیں سکتے تھے، اس لیے تخلص کا مطلع میں استعمال انھیں کوئی شرف نہ بخش سکا۔

دراصل تخلص کا اس ڈھنگ سے استعمال میر کی اس انفرادی شخصیت کی تعمیر کا ایک عنصر ہے جس کی بنا پر میر ہمیں ایک روایتی عاشق کی جگہ ایک فرد اور کبھی کبھی فرد اور عاشق دونوں طرح نظر آتے ہیں۔ میر کی جو تصویر ان کے کلام میں جھلکتی ہے وہ صد درجہ انفرادی یعنی غیر رسومیاتی ہے۔ ہر شخص جانتا ہے کہ غزل میں عاشق و معشوق کا ایک رسومیاتی کردار ہوتا ہے یعنی ان کرداروں کے خط و خال بعض قوانین کی روشنی میں ابھارے جاتے ہیں، اور یہ قوانین غزل کے دستور (CONSTITUTION) کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس میں تھوڑی بہت تبدیلی تو ہو سکتی ہے لیکن اس کا بنیادی کردار، اور اس کے مرکزی مفروضات (ASSUMPTIONS) نہیں بدل سکتے۔ کم سے کم کلاسیکی غزل کی حد تک یہ کلیہ بالکل صحیح ہے۔ عاشق اور معشوق کی رسومیاتی حیثیت یہ ہے کہ عاشق نہایت بچا، وفادار، جفاکش، جفا جو اور دنیاوی رسوم کو نہ ماننے والا (NONCONFORMIST) ہوتا ہے۔ اسی طرح معشوق، رقیب، ناصح وغیرہ کے کردار ہیں۔ ان کا اپنا کوئی انفرادی تشخص نہیں ہوتا۔ یہ لوگ افراد نہیں بلکہ کاغذی خاکے ہیں۔ رسومیات (CONVENTION) کا یہ تسلط اردو غزل کی بہت بڑی مضبوطی ہے، لیکن کم زور اور کم کوش شاعر کے ہاتھ میں یہ اس کی خرابی کا باعث بھی ہوتا ہے۔ میر ہمارے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے عاشق کے کردار کا رسومیاتی اظہار نہیں، بلکہ انفرادی اظہار کیا۔ یہ عاشق وہ شخص نہیں ہے جسے ہم محمد تقی میر کہتے ہیں۔ یہ عاشق کوئی اصلی شخص بھی نہیں ہے۔ میر کا کلام کسی اصلی یا فرضی میر کی سوانح حیات نہیں ہے' جیسا کہ رسل اور خورشید الاسلام سمجھے ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ میر کے کلام میں جو عاشق ہمیں نظر آتا ہے، وہ خود اپنی ذات میں ایک فرد، ایک INDIVI-DUAL ہے ۔

دیوان دوم: میر دریا ہے سنے شعر زبانی اس کی
اللہ اللہ رے طبیعت کی روانی اس کی

جس نے بھی اس غزل کا سرسری مطالعہ بھی کیا ہے، وہ اس بات سے بے خبر نہ ہوگا کہ یہ اشعار میر محمد تقی میر کے بارے میں نہیں ہیں۔ اور نہ یہ اس معنی میں کسی افسانوی کردار کے بارے میں ہیں جس طرح کوئی افسانہ نگار یا ڈراما نگار کردار کی تشکیل کرتا ہے۔ میر کا زبردست کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے عاشق کے رسومیاتی کردار کو برقرار رکھتے ہوئے اس کی انفرادیت بھی عطا کر دی۔ اگر وہ باقاعدہ کردار خلق کر رہے ہوتے تو انھیں مثنوی نگار کا منصب ملتا۔ انھوں نے کیا یہ کہ ایک طرف تو عاشق کے رسومیاتی خط و خال برقرار رکھے، لیکن اس کے بارے میں بات اس طرح کی گویا وہ کوئی اصلی شخص ہو۔ مطلع میں تخلص کا استعمال خود کو میر جی، میر صاحب کہنے کا رنگ، ایک ہی شعر میں ایک سے زیادہ شخصیات کا شمول، ایک ہی شعر میں ایک سے زیادہ آوازوں کو برتنے کا طور، یہ سب باتیں میر کے عاشق کو ایک رسم سے زیادہ ایک فرد کی سطح پر پیش کرتی ہیں۔ لہٰذا جب تک

یہ سب چیزیں شعوری طور پر اور مسلسل، کلام میں استعمال نہ ہوں، صرف ایک آدھ بار مطلع میں تخلص کے استعمال سے بات نہیں بنتی۔

میر کی زبان کی بے تکلفی اور اس میں فارسی اور پراکرت کا بے محابا آمیزہ بھی اسی عمل کا ایک پہلو ہے۔ میر ہماری شاعری کے پہلے اور سب سے بڑے انفرادیت پرست (INDIVIDUALIST) ہیں۔ غالب ان سے کچھ ہی کم انفرادیت پرست ہیں، لیکن وہ میزان کے دوسرے سرے پر ہیں۔ یعنی غالب کے یہاں عاشق کا کردار سراسر رسومیاتی ہے۔ غالب نے اپنی انفرادیت پرستی کو یوں ظاہر کیا کہ انھوں نے عاشق کے رسومیاتی کردار کو اس کی انتہا پر پہنچا دیا۔ ہر چیز اپنی انتہائی شدت پر ہے۔ وحشت، دیوانگی، رشک، از خود رفتگی، خودداری، بے خودی، غفلت، آگاہی، رسوائی، وفاداری، دل شکستگی، اندیشہ ہائے دور دراز، لذت آزار، جسم اور جان کی شکست و ریخت، کوئی ایسا پہلو نہیں جو غالب کے یہاں شدید ترین کیفیت کے ساتھ استعمال نہ ہوا ہو۔ جن نقادوں نے غالب کے یہاں رشک یا خودداری یا وحشت کے مضامین کی شدت، کثرت، تنوع اور تکرار کی طرف اشارہ کیا ہے، انھیں اس نکتے کا احساس تھا، لیکن مبہم، کہ یہ باتیں دراصل غالب کی انفرادیت معکوس (REVERSE INDIVIDUALISM) کو ثابت کرتی ہیں اور اس کی وجہ سے ہیں۔ یعنی غالب اس لئے انفرادیت پرست ہیں کہ انھوں نے عاشق کے روایتی، رسومیاتی کردار کے ان تمام امکانات کو دریافت کیا اور بکار لائے جو اس کردار میں مضمر تھے۔ غالب اس لئے منفرد ہیں کہ وہ ہمارے سب سے بڑے رسوم پرست ہیں۔ اور میر اس لئے منفرد ہیں کہ انھوں نے رسومیاتی عاشق کے بارے میں اس طرح گفتگو کی گویا وہ کوئی واقعی شخص ہو۔

ان نکات پر مزید بحث آگے ہوگی۔ فی الحال اس حقیقت کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے کہ زبان کے بارے میں غالب اور میر کے رویوں میں جو اختلاف ہے وہ اسی وجہ سے ہے۔ دونوں اپنی اپنی سچائیوں کے ساتھ وفادار اور ان میں پوری طرح غرق ہیں۔ اس اصول کی روشنی میں میر کی زبان میں بے تکلفی اور جو پیچیدگیاں ہیں، ان کے جو مقام ہیں، ان کا تیسرا پہلو حسب ذیل مثالوں سے واضح ہوگا۔

اوپر میں نے عرض کیا کہ میر نے فارسی میں پراکرت کا پیوند عام طور پر دو طرح سے لگایا۔ ایک تو یہ کہ انھوں نے فارسی تراکیب میں اردو جمع کا استعمال کیا، اور دوسرے یہ کہ عطف یا اضافت والے فقرے کی جمع اردو قاعدے سے بنائی۔ لیکن ان باتوں کے علاوہ میر نے پراکرت اور فارسی کے درمیان نئے نئے توازن بھی دریافت کئے۔ پراکرت اور فارسی کے درمیان توازن کی مختلف شکلیں غالب کے یہاں ملتی ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ فارسی پوری طرح حاوی ہو اور پراکرت کا محض شائبہ رہ جائے مثلاً ؎

دل خوں شدۂ کشمکش حسرت دیدار   آئینہ بدست بت بدمست حنا ہے

دوسری صورت یہ ہے کہ فارسی غالب ہو، لیکن پوری طرح حاوی نہ ہو، مثلاً ؎

تمثال میں تیری ہے وہ شوخی کہ بصد ذوق
آئینہ بہ انداز گل آغوش کشا ہے

تیسری صورت یہ ہے کہ فارسی اور پراکرت مساوی ہوں، لیکن فارسی الفاظ زیادہ توجہ انگیز ہوں، مثلاً ؎

جذبۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہئے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

چوتھی صورت یہ ہے کہ پراکرت حاوی ہو، لیکن فارسی الفاظ پھر بھی زیادہ توجہ انگیز ہوں، مثلاً ؎

دیکھ کر تجھ کو چمن بسکہ نمو کرتا ہے
خود بخود پہنچے ہے گل گوشۂ دستار کے پاس

پانچویں صورت یہ ہے کہ فارسی اور پراکرت مساوی ہوں، لیکن پراکرت الفاظ زیادہ توجہ انگیز ہوں، مثلاً ؎

در پہ رہنے کو کہا اور کہہ کے کیسا پھر گیا
جتنے عرصے میں مرا لپٹا ہوا بستر کھلا

چھٹی صورت یہ ہے کہ پراکرت حاوی ہو، مثلاً ؎

کوئی دن گر زندگانی اور ہے   اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

ظاہر ہے کہ اور بھی صورتیں ممکن ہیں، اور یہ بھی ہے کہ بہت سے اشعار ایسے ہوں گے جن کے بارے میں کوئی CATEGORY قائم کرنا مشکل ہوگا۔

لیکن مندرجہ بالا کلام جلاؤ قسم کے تجزیے کی روشنی میں غالب کے یہاں پراکرت اور فارسی کے توازن و مساوات (EQUATION) کی نوعیتوں کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ (ملحوظ رہے کہ اس ساری بحث میں "فارسی" سے مراد "عربی، فارسی، ترکی وغیرہ الفاظ" ہے اور "پراکرت" سے مراد وہ الفاظ ہیں جو ہندوستانی الاصل ہیں۔) غالب کی فارسیت کا نمایاں وصف (لسانی اعتبار سے) اس کی پیچیدگی ہے اور (کیفیت کے اعتبار سے) اس کی تجریدیت ہے۔ تجریدیت کا ذکر میں تھوڑا بہت کر چکا ہوں۔ پیچیدگی سے میری مراد مرکبات میں ایسے الفاظ کا داخل کرنا ہے، جو بجائے خود ترکیب یا فقرے کا وصف رکھتے ہیں۔ مثلاً "خوں شدہ" ایک فقرہ ہے۔ "دل خوں شدہ" ایک اور طرح کا فقرہ ہے۔ جب اس کو مرکب کیا تو "دل خوں شدہ کشمکش" کا فقرہ بنا اب اس کو پھر مرکب کیا اور "دل خوں شدۂ کشمکش حسرت دیدار" کا فقرہ بنا۔ "خوں شدہ" کے اپنے معنی ہیں۔ "دل" فاعل بھی ہو سکتا ہے، لیکن اگر "دل خوں شدہ" کو ایک فقرہ مانا جائے تو دل کی فاعلیت ختم ہو جاتی ہے، اور یہ پورا فقرہ دوسرے مصرعے میں "آئینہ" کی صفت بن جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ محض توالیِ اضافت کے ذریعہ یہ بات نہیں حاصل ہو سکتی۔ پیچیدہ فارسیت کی یہ صفت صرف غالب سے مخصوص ہے۔ انھوں نے اس کو اردو زبان میں پوری طرح حل کر لیا ہے۔ جو لوگ مومن وغیرہ کی فارسیت کو غالب کے مقابلے میں لاتے ہیں، وہ اس نکتے کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ غالب کی فارسیت کا اصل جوہر اس بات میں ہے کہ وہ ایسے فقروں کو مرکب کرتے ہیں جو خود ترکیب یا فقرے کا حکم رکھتے ہیں اور ان کے یہاں اکثر (جیسا کہ اوپر کی مثال سے واضح ہوا ہوگا) فارسیت دو مصرعوں میں نئے نئے ربط پیدا کرنے کا عمل کرتی ہے۔

میر کا معاملہ غالب سے بالکل الگ ہے۔ کہیں کہیں وہ توالیِ اضافت سے کام ضرور لیتے ہیں، لیکن یہ فارسیت کی اکہری صورت ہے اور میر کے یہاں بہ ہر حال بہت عام نہیں۔ ہاں، یہ اتنی شاذ بھی نہیں ہے جتنا ہم سمجھتے ہیں۔ لیکن میر نے پراکرت اور فارسی کے توازن کی جو شکلیں نکالیں وہ ان کے ساتھ اسی طرح مخصوص ہیں جس طرح غالب کی فارسیت ان کے ساتھ مخصوص ہے۔ اس توازن کی دو شکلیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ فارسی کا ایک دو لفظ استعمال کرتے ہیں، وہ لفظ یا فقرہ ایسا ہوتا ہے کہ شعر کے باقی پراکرت الفاظ میں نمایاں ہوتا ہے۔ لیکن اس کے نمایاں ہونے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شعر کے پراکرت الفاظ کی طرف ہماری توجہ زیادہ ہوتی ہے۔ کچھ ایسا لگتا ہے کہ فارسی کا مشکل یا غریب لفظ ہم سے یہ کہہ رہا ہے کہ ہم پر توجہ مت کرو، ابھی شعر کے اور الفاظ کو دیکھو، وہ کس بے تکلفی سے آتے ہیں۔ ہمارا اور ان کا تضاد، پراکرت الفاظ کے حسن کو کم نہیں کر رہا ہے۔ اس طرح پورے شعر کے ماحول میں بے ساختگی اور گفتگو کی سی فضا بن جاتی ہے۔ قاری کو لگتا ہے کہ فارسی کا نامانوس لفظ لایا ہی اس لئے گیا ہے کہ اس کے مقابلے میں پراکرت لفظوں کی سلاست واضح ہو جائے۔ یہی وجہ ہے کہ نامانوس الفاظ کی کثیر تعداد کے باوجود میر نے اکثر لوگوں کو اس دھوکے میں رکھا ہے کہ ان کا کلام بہت سلیس اور سریع الفہم ہے۔

لسانی توازن کی دوسری شکل میر نے یہ اختیار کی ہے کہ وہ فارسی کے عام الفاظ کو رعایت لفظی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں، اس لئے بظاہر ان میں پیچیدگی نہیں ہوتی۔ جب فارسی کے عام لفظ کے نامانوس معنی معلوم ہوں تو رعایت لفظی کا لطف اور اس کی پیچیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ میر کبھی کبھی یہ بھی کرتے ہیں کہ جان بوجھ کر پراکرت کا نامانوس لفظ لے آتے ہیں۔ اکثر اس سے پیکر کی تخلیق منظور ہوتی ہے، اس لئے وہ لفظ اس قدر توجہ انگیز ہوتا ہے کہ شعر کی فارسیت دب جاتی ہے۔ یعنی یہ شکل، پہلی صورت کے برعکس ہے، جس میں فارسی لفظ نادر ہوتا ہے، لیکن اس کے ذریعہ شعر کی سلاست اور کھلتی ہے۔

ان صورتوں کی کچھ مثالیں ذیل میں پیش خدمت ہیں۔ سب سے پہلے یہ دو شعر دیکھئے، ان سے میر کے نظریے کی تائید خود میر کی طرف سے ہوتی نظر آتی ہے ؎

دیوان دوم :
اگرچہ سادہ ہے لیکن ربودن دل کو
ہزار پیچ کرے لاکھ لاکھ فند کرے
سخن یہی ہے جو کہتے ہیں شعر میر ہے سحر
زبان خلق کو کس طور کوئی بند کرے

بلکہ اسی غزل کا ایک شعر اور لے لیتے ہیں ؎

نہ مجھ کو راہ سے لے جائے مکرِ دنیا کا
ہزار رنگ یہ فرتوت گو پھپھند کرے

مقطع سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ میر کی نظر میں یہ غزل بہت عمدہ ہے، لہٰذا اس غزل میں جو لسانی طریقے انھوں نے برتے ہیں، وہ انھیں بہت مستحسن لگتے ہوں گے۔ "فند" والا شعر دیکھئے۔ "فند" فارسی ہے بہ معنی فریب، دغا، جھوٹ۔ اردو میں "دند پھند" اور "پھند" اسی سے بنے ہیں، لیکن خود لفظ "فند" میں نے کہیں استعمال ہوتا ہوا نہیں دیکھا۔ پہلے مصرعے میں "ربودنِ دل" بلکا فارسی فقرہ ہے، اگرچہ "فند" کی طرح نامانوس نہیں۔ لیکن ان سب کے ہوتے ہوئے شعر کا روزمرہ رنگ مجروح نہیں ہوتا کیوں کہ دوسرے مصرعے میں "ہزار پیچ کرے، لاکھ لاکھ" کے دو فقرے خالص پراکرت ہیں۔ ("پیچ" یہاں جس معنی میں استعمال ہوا ہے، اس معنی میں یہ اردو ہے، فارسی نہیں) اور یہ فقرے اتنے توجہ انگیز ہیں کہ شعر کی فارسیت کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ "پھپھند" والے شعر میں یہ صورت حال اور بھی واضح ہے۔ "راہ سے لے جائے" فارسی محاورے کا براہ راست ترجمہ ہے۔ "فرتوت" کا لفظ خاصا نامانوس ہے لیکن "پھپھند" کے نقار خانے میں فارسی طوطی کی آواز گم ہو جاتی ہے۔

دیوان ششم : وامق و کوہ کن و قیس نہیں ہے کوئی
بھکھ گیا عشق کا اژدر مرے غم خواروں کو

اس شعر میں "بھکھ گیا" کا فقرہ "عشق کا اژدر" کے اوپر حاوی ہو گیا ہے۔ اژدر (جس کی سانس شعلہ فشاں ہوتی ہے) کی مناسبت سے "بھکھ گیا" کا پیکر زبردست ہے، اور آتش فشانی کے علاوہ خود "بھکھ" کی صوتی کیفیت میں اژدہے کے سانس کھینچنے کی کیفیت بھی ہے۔ ان باتوں کے پیش نظر "عشق کا اژدر" اور وامق، کوہ کن اور قیس کی دوری اور اجنبیت، سب ہماری نظروں سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ "بھکھ گیا" کی ندرت سب پر حاوی ہو جاتی ہے۔

دیوان ششم : سب زخم صدر ان نے ٹک بند خود کئے
صحبت جو بگڑی اپنے میں سارا مزا گیا

"صدر" بہ معنی "سینہ" بہت نامانوس ہے۔ "ٹک بند کرنا" فارسی ہے، اگرچہ "صدر" کے اتنا نامانوس نہیں۔ لیکن "صدر" کی جگہ "سینہ" بہ آسانی آسکتا تھا۔

؎ سب زخم سینہ ان نے ٹک بند خود کئے۔ ظاہر ہے کہ مصرع ثانی میں روزمرہ کے ذریعہ CONTRAST کو نمایاں تر کرنے کے لئے میں نے "سینہ" کی جگہ "صدر" لکھا تاکہ پہلے مصرعے کے نامانوس الفاظ کے ساتھ مصرع ثانی کی بے ساختگی اور گفتگو کا لہجہ اور چمک اٹھے۔

دیوان اول : منہ پر اس کی تیغ ستم کے سیدھا جانا ٹھہرا ہے
جینا پھر کج دار و مریز اس دور میں ہو تک یا مت ہو

"کج دار و مریز" بہ معنی "ٹال مٹول، بہانہ، کسی کام کو اس طرح ٹالے رہنا کہ جان مشکل میں پڑ جائے۔" (کج دار = ٹیڑھا رکھ، مریز = مت گرا) یہ فقرہ اتنا غریب ہے کہ میں نے اسے صرف اقبال کے یہاں دیکھا ہے، لیکن اقبال نے بھی اسے غلط استعمال کیا ہے ؎

تری کتابوں میں اے حکیم معاش رکھا ہی کیا ہے آخر
مریز کج دار کی نمائش حروف خم دار کی نمائش

یوسف سلیم چشتی مرحوم اقبال کی اس غلطی پر اس قدر گھبرائے کہ انھوں نے اس فقرے کے معنی ہی نہیں لکھے، لفظ بہ لفظ مصرعے کی نثر کر دی، خیر۔ ایسے نادر فقرے کے چاروں طرف جتنے لفظ ہیں وہ سب پراکرت ہیں۔ صرف تین لفظ فارسی ہیں، لیکن وہ بھی اتنے آسان ہیں کہ ان میں کسی قسم کی غرابت نہیں۔ شعر کی سلاست "کج دار مریز" کے استعمال سے اور بھی نمایاں ہو گئی ہے۔

دیوان پنجم : اب جو نسیم معطر آئی شاید بال کھلے اس کے
شہر کی ساری گلیاں ہو گئیں گویا عنبر سارا آج

مصرع ثانی میں وقفہ سولہ ماتراؤں کے بعد "ہو گئیں" پر ختم ہوتا ہے۔ "ہو گئیں" یہاں پر سببِ ثقیل ہے۔ لہٰذا ایک دلچسپ صورت حال پیدا ہوتی ہے کہ وقفہ تو ٹھیک مصرعے کے وسط میں نہیں ہے اور سامع اسے پسند بھی کرتا ہے لیکن بحر کا ڈھانچہ ایسا ہے کہ وقفہ سببِ ثقیل پر آتا ہے۔ اس کی وجہ سے مصرعے کی رفتار تیز ہو گئی ہے اور گفتگو کا آہنگ زیادہ واضح ہو گیا ہے۔ "عنبر سارا" مرکب توصیفی ہے۔ "سارا" بہ معنی "خالص" فارسی ہے لیکن اگر اضافت نہ پڑھی جائے (اور پہلی نظر میں ہوتا بھی ایسا ہی ہے) تو "عنبر سارا" کا مفہوم "سارے کا سارا عنبر" محسوس ہوتا ہے۔ لہٰذا مصرعے میں ایک نسبتہً کم مانوس فارسی لفظ ہے بھی اور نہیں

بھی۔ اور بحر کی وجہ سے جو بے تکلفی پیدا ہوتی ہے وہ مستزاد ہے۔

دیوان دوم: وہ زلف نہیں منعکس دیدۂ تر میر
اس بحر میں تہ داری سے زنجیر پڑی ہے

مصرعے میں فارسی اتنی زیادہ ہے کہ لفظ "زنجیر" کو قاری فوراً پکڑتا ہے، کہ "زلف" سے اس کی مناسبت واضح ہے۔ لیکن یہاں "زنجیر" دراصل ان چھوٹی چھوٹی لہروں کے معنی میں ہے جو گہرے پانی کی سطح پر نمودار ہوتی رہتی ہیں۔ اب شعر کا حسن کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔

دیوان چہارم: دل رکھو قوی ملک کی زبردستی پہ رہ جا
گر کشتی لگ گئی ہے تو تو بھی تلاش کر

یہاں "تلاش" بہ معنی "کشتی" ہے۔ عام لفظ کو نادر معنی میں استعمال کر کے فارسی اور پراکرت کا نیا توازن پیدا کیا ہے۔

دیوان پنجم: وہ نوبادۂ گلشن خوبی سب سے رکھے ہے نرالی طرح
شاخ گل سا جائے ہے لچکا ان نے نئی یہ ڈالی طرح

"نوبادہ" کے معنی ہیں "پہلا پھل، نیا پھل، دلکش چیز" اس لفظ کو میر نے کئی بار استعمال کیا ہے، اور ہمیشہ بڑے حسن کے ساتھ استعمال کیا ہے، جیسا کہ یہاں بھی ہے۔ رعایت لفظی کے حسن سے قطع نظر شعر کا لسانیاتی حسن لفظ "نوبادہ" کی ندرت میں ہے۔ یہ ندرت "طرح ڈالی" اور "طرح رکھی" کی طرف سے توجہ ہٹا لیتی ہے۔ دونوں جگہ "طرح" کو بر وزن فعل پڑھنا پڑتا ہے، جو اردو کے لئے نامانوس ہے۔ لیکن "نوبادہ" کی ندرت اور حسن اور مصرعتین کے باقی الفاظ جو نسبتاً سادہ ہیں، آپس میں عمدہ CONTRAST پیدا کرتے ہیں۔ لہٰذا دونوں مصرعے بالکل سبک معلوم ہوتے ہیں۔ "شاخ گل" اور "ڈالی" کی رعایت کی طرف توجہ کرنا بھی ضروری ہے۔

ضیا احمد بدایونی نے مومن کی ایک صفت یہ بیان کی ہے کہ انھوں نے ایسے الفاظ کو جمع استعمال کیا ہے، جن کی جمع اردو میں عام طور پر مستعمل نہیں۔ لیکن یہ دراصل میر کی خاص ادا ہے اور ممکن ہے کہ میر و مومن دونوں نے اسے فارسی سے حاصل کیا ہو۔ صرف دیوان اول سے میر کے یہ شعر ملاحظہ ہوں ؎

مشہور ہیں دونوں کی مرے بے قراریاں
جاتی ہیں لامکاں کو دل شب کی زاریاں

اس غزل کے اکثر قافیے اسی طرح بے تکلف ہیں: دست کاریاں، رازداریاں، امیدواریاں، باریاں ("باری" کی جمع)۔

پاس مجھ کو بھی نہیں ہے میر اب
دور پہنچی ہیں مری رسوائیاں

ساقی کی باغ پر جو کچھ کم نگاہیاں ہیں
مانند جام خالی گل سب جماہیاں ہیں

اس غزل میں بھی کئی قافیے اس طرح کے ہیں: روسیاہیاں، بے گناہیاں، کج کلاہیاں۔ جمع بنانے کا یہ انداز میر کے پہلے نہیں ملتا۔ یہ بات واضح کرنے کی ضرورت نہیں کہ اس طرح کی جمع عبارت اور لہجے کو بے تکلف بنا دیتی ہے۔ "ذرا اس کی بے قراری تو دیکھئے" کے مقابلے میں "بے قراریاں تو دیکھئے" زیادہ بے تکلف ہے۔ لسانیات کا عام اصول ہے کہ صیغۂ جمع کا استعمال تشدید (INTENSIFICATION) کے علاوہ غیر رسمی ماحول بھی پیدا کرتا ہے، خاص کر جب جمع ایسے اسما کی ہو جو تجریدی (ABSTRACT) ہوں، جیسا کہ مندرجہ بالا اشعار اور قوافی میں ہے۔ بعد کے کلام میں یہ مثالیں دیکھئے ؎

دیوان دوم: اب حوصلہ کرے ہے ہمارا بھی تنگیاں
جانے بھی دو بتوں کے تئیں کیا خدا ہیں یے

دیوان سوم: کیا کوئی اس کے رنگوں گل باغ میں کھلا ہے
شور آج بلبلوں کا جاتا ہے آسماں تک

دیوان چہارم: وہ نہیں اب کہ فریبوں سے لگا لیتے ہیں
ہم جو دیکھیں ہیں تو وے آنکھ چرا لیتے ہیں

دیوان چہارم: یہ عرض مری یاد رہے بندگی میں میر
جی بچتے نہیں عشق کے اظہار میں صاحب

دیوان پنجم: بے تابیوں کے جور سے میں جب کہ مر گیا
ہو کر فقیر صبر مری گور پر گیا

میں نے گذشتہ صفحات میں میر کے یہاں عربی کے نامانوس الفاظ اور فقروں کی کثرت کا ذکر کیا ہے، اور یہ بھی عرض کیا ہے کہ ایسے فقروں کے باوجود شعر میں روانی کا احساس اس لئے ہوتا ہے کہ میر نے انھیں اکثر خوش طبعی کے ماحول میں صرف کیا ہے۔ بعد کی بحث میں یہ بات بھی بیان ہوگی کہ جہاں ایسا نہیں ہے وہاں توازن کی دوسری صورتیں اختیار کی گئی ہیں۔ توازن کی

ایک صورت، جس کا ذکر کم ہوا ہے، محاوروں، ضرب الامثال اور چھوٹے چھوٹے الفاظ (مثلاً: تو، کیا کیا، کیا کچھ، سہی، یہاں، ہی، بھی، یہ، وہ، کچھ) وغیرہ روزمرہ الفاظ کا ایسا استعمال ہے جو شعر کو گفتگو کے قریب لے آتا ہے میر نے مکالمے کا بھی کثرت سے استعمال کیا ہے، لیکن ان کے مکالمے محض لسانی اظہار کے لئے نہیں ہیں (جیسا کہ معاملہ بندی والے اشعار میں اکثر ہوتا ہے) بلکہ کردار کی وضاحت کے لئے ہیں، اس لئے ان کا ذکر بعد میں ہوگا۔ دیوان دوم کی ایک معمولی سی غزل ہے، اس کے گیارہ شعروں میں سے چار اشعار میں پانچ بار "تو" استعمال ہوا ہے اور ہر جگہ اس انداز سے کہ شعر کا لہجہ عام گفتگو سے قریب ہو گیا ہے ؎

ہوتی ہے گرچہ کہنے سے یارو پرائی بات
پر ہم سے تو تھمے نہ کبھو منہ پر آئی بات

جانے نہ مجھ کو جو یہ تصنع تو اس سے کر
تس پہ بھی تو چھپی نہیں رہتی بنائی بات

کہتے تھے اس سے ملئے تو کیا کیا نہ کہئے لیک
وہ آگیا تو سامنے اس کے نہ آئی بات

اب تو ہوئے ہیں ہم بھی ترے ڈھب سے آشنا
واں تو نے کچھ کہا کہ ادھر ہم نے پائی بات

اسی غزل میں اچانک ایک غیر معمولی شعر کہہ دیا ہے اور اس کا آدھا زور لفظ "یہ" کے استعمال میں ہے ؎

عالم سیاہ خانہ ہے کس کا کہ روز و شب
یہ شور ہے کہ دیتی نہیں کچھ سنائی بات

اس طرح کے چھوٹے چھوٹے الفاظ کے ذریعہ میر بڑے بڑے الفاظ کو سہارا دیتے ہیں اور بے تکلفی کا التباس پیدا کرتے ہیں ؎

دیوان چہارم: کیا سر جنگ و جدل ہو بے دماغ عشق کو
صلح کی ہے میر نے ہفتاد و دو ملت سے یاں

میر کو واحد غائب کے صیغے میں استعمال کرنے اور لفظ "یاں" نے شعر کو عام ریڈی اور بوجھل بیان کی سطح سے اتار کر فوری، شخصی اور واقعاتی سطح پر رکھ دیا۔

دیوان پنجم: کر خوف گلک خسپ کی جو سرخ ہیں آنکھیں
جلتے ہیں تر و خشک بھی مسکیں کے غضب میں

"گلک خسپ" تو غضب کا لفظ ہے ہی، کیوں کہ "گلک خسپ" اس نادار شخص کو کہتے ہیں جس کے پاس سردی میں کپڑے نہ ہوں اور جو کھلی ہوئی آگ کے پاس بیٹھ کر رات گذارے۔ لیکن پہلے مصرع میں "جو" اور دوسرے مصرع میں "جلتے ہیں بھی" نے شعر کی فضا روزمرہ زندگی کے قریب کر دی۔ پیکر کی حاکمیت اور تر و خشک کے جلنے کی پراسراریت اس پر مستزاد ہے۔

دیوان سوم: بوسہ اس بت کا لے کے منہ موڑا
بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا

محاورے کو لغوی معنی میں بھی استعمال کرنا اور رعایت لفظی کا نیا پہلو پیدا کرنا میر و غالب کا ادنیٰ کرشمہ ہے۔ مندرجہ بالا شعر مزید وضاحت کا محتاج نہیں۔ اسی انداز کا ایک شعر دیوان سوم سے اور دیکھئے ؎

کیا کہئے دماغ اس کا کہ گل گشت میں کل میر
گل شاخوں سے جھک آئے تھے پر منہ نہ لگایا

دیوان سوم: اب یہ نظر پڑے ہے کہ برگشتہ وہ مژہ
کاوش کرے گی ٹک بھی تو سنبھلا نہ جائے گا

مصرع اولیٰ میں "یہ" بظاہر زائد معلوم ہوتا ہے، لیکن تامل کیجئے تو محسوس ہوگا کہ "یہ" میں انکشاف کا رنگ ہے۔ اگر "اب تو" کہتے تو یہ بات نہ پیدا ہوتی۔ دوسرے مصرع میں "بھی" کے بعد معنی میں وقفہ اور پھر "تو" کا صرف جس نزاکت سے ہوا ہے وہ میر ہی کا حصہ ہے۔ خود کلامی کی لطیف ڈرامائیت اور مضمون کی تازگی (مژہ کی برگشتگی پر غور کیجئے) کے باوجود پہلی نظر میں شعر کے معنوی ابعاد واضح نہیں ہوتی، کیوں کہ گفتگو کا لہجہ ہمیں دھوکا دیتا ہے۔ اسی طرح کے شعروں کی بنا پر لوگ میر کو بہت سادہ اور سہل الفہم گمان کرتے ہیں۔

دیوان اول: ڈاڑھی سفید شیخ کی تو مت نظر میں کر
بگلا شکار ہو دے تو لگتے ہیں ہاتھ پر

اس طرح کا شعر بہت ہی بڑا شاعر کہہ سکتا ہے۔ ضرب المثل کا حوالہ دے دیا

(بگلا مارے پر ہاتھ) پر سفید داڑھی کی مناسبت سے شیخ اور بگلے میں ظاہری مشابہت قائم کر دی اور ضرب المثل کے حوالے سے یہ بھی ثابت کر دیا کہ شیخ دراصل بالکل کم قیمت ہے۔ پھر "بگلا بھگت" کے تلازمے کے ذریعہ شیخ کا ریاکار و سالوس ہونا بھی بتادیا۔ اسی انداز کا شعر اسی غزل میں دوسرے مضمون میں دیکھئے ؎

آخر عدم سے کچھ بھی نہ بگڑا میاں مجھ کو تھا دست غیب پکڑ لی تری کمر

"دست غیب" دراصل اولیاء اللہ کی اس صفت کو کہتے ہیں کہ ان کے پاس بہ ظاہر کوئی ذریعۂ آمدنی نہیں ہوتا، لیکن پھر بھی وہ خوش حال اور فارغ رہتے ہیں۔ ایسے اولیاء اللہ کے بارے میں کہتے ہیں کہ ان کے پاس دست غیب ہے۔ اب اس کی روشنی میں کمر کی معدومی اور عاشق کی ادائے حریفانہ دیکھئے۔ یہ مضمون غالب کو نصیب نہ ہوا، کیوں کہ وہ میر کی طرح پھکڑباز اور واقعیت کوش نہ تھے۔ وہ معشوق کے دامن کو حریفانہ کھینچ سکتے تھے، لیکن اس کی کمر میں ہاتھ ڈال کر اس کے عدم کو وجود اور اپنے ہاتھ کو دست غیب ثابت نہ کر سکتے تھے۔

دیوان دوم: ناسازی و خشونت جنگل ہی چاہتی ہے
شہروں میں ہم نہ دیکھا بالیدہ ہوتے کیکر

دلیل کی ندرت کے ساتھ ساتھ مصرع اولیٰ میں "ہی" کی حد بندی پر غور کیجئے۔ اس ایک لفظ نے پورا کردار خلق کر دیا۔

دیوان پنجم: عشق سے نظم کل ہے یعنی عشق کوئی ناظم ہے خوب
ہر شے یاں پیدا جو ہوئی ہے موزوں کر لایا ہے عشق

مصرع اولیٰ میں لفظ "کوئی" غیر معمولی قوت کا حامل ہے کیوں کہ اس کے ذریعہ عشق کی شخصیت پر اسرار ہو جاتی ہے۔ عشق کوئی اعلیٰ درجے کا شاعر ہے لیکن کھلتا نہیں ہے، اس کا کلام ہر جگہ ضرور نمایاں ہے۔ "کوئی" میں تحیر کی جو سادہ دلی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔

دیوان اول: اب وہ نہیں کہ شورش رہتی تھی آسماں تک
آشوب نالہ اب تو پہنچا ہے لامکاں تک

"وہ" کا استعمال ایک اور رنگ میں دیکھئے ؎

دیوان پنجم: اب وہ نہیں کرم کہ بھرن پڑنے لگ گئی
جوں ابر آگئے لوگوں کے دامن پسار دیکھ

اسی طرح لفظ "کچھ" کے مختلف استعمال مثال انگیز ہیں ؎

دیوان اول: یک قطرہ خون ہو کے پلک سے ٹپک پڑا
قصہ یہ کچھ ہوا دل غفراں پناہ کا

دیوان پنجم: بوئے گل و نوائے خوش عندلیب میر
آئی چلی گئی یہی کچھ تھی وفائے گل

دیوان چہارم: ہم فقیروں کو کچھ آزار تمھیں دیتے ہو
یوں تو اس فرقے سے سب لوگ دعا لیتے ہیں

یہ نکتہ ملحوظ خاطر رہے کہ اس طرح کا روزمرہ برتنا بہ ذات خود کوئی بہ معمولی بات نہیں۔ یہ تو ہر اچھا شاعر کر لیتا ہے۔ میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اس طرح کے الفاظ کے ذریعہ معنی و مضمون کے نئے پہلو بھی اجاگر کئے ہیں۔ اور کچھ اشعار مع تشریح گذر چکے ہیں۔ یہ چند مثالیں بے تشریح ملاحظہ ہوں ؎

دیوان چہارم: دل نہ ٹٹولیں کاش کہ اس کا سردی مہر تو ظاہر ہے
یاد ہیں اس کو گرم مبادا یار ہمارے کینے میں

دیوان چہارم: دل کی بیماری سے خاطر تو ہماری تھی جمع
لوگ کچھ یوں ہی محبت سے دوا کرتے تھے

دیوان پنجم: دامن پر فانوس کے تھا کچھ یوں ہی نشان نہ تھا
شوق کی میں جو نہایت پوچھی جان جلے پروانے تے

دیوان پنجم: استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں
عشق نے آگ یہ لگائی ہے

دیوان دوم: صد رنگ ہے خرابی کچھ تو بھی رہ گیا ہے
کیا نقل کریئے یارو دل کوئی گھر سا گھر تھا

میں نے کہا تھا کہ تشریح نہ کروں گا لیکن آخری شعر میں "کچھ تو بھی" اور "کوئی" داد دیئے بغیر نہیں رہا جاتا۔ ضرب المثل کے بھی استعمال کے چند اور شعر دیکھ

دیوان اول: چاک دل پر ہیں چشم صد خوناب
[illegible]

میر کا علاقہ چونکہ زیادہ بسیط ہے، اس لئے ان کی سرحدوں پر کبھی کبھی بدامنی رہتی ہے۔ اور غالب کا رقبہ یوں کہ نسبتاً تنگ ہے، اس لئے یہاں سرحدوں پر انتشار بہت کم ہے۔ لہٰذا میر کے یہاں کبھی کبھی بھونڈے الفاظ اور فقرے مل جاتے ہیں۔ بھونڈے سے میری مراد ایسے الفاظ اور فقرے ہیں جن پہ "اخلاقی" حیثیت سے گرفت کی جا سکتی ہے۔ اخلاقی حیثیت سے مجھے میر کے یہاں کوئی قابل گرفت بات نہیں نظر آتی۔ میری مراد صرف یہ ہے الفاظ کے وسیع خزانے کو تمام تر برت ڈالنے کے جوش و شوق میں میر کبھی کبھی ادھر کچھ استعمالات کے مرتکب ہو جاتے ہیں۔ چند شعر حسب ذیل ہیں ؎

دیوان اول۔ اکثر آلات جور اس سے ہوئے
آفتیں آئیں اس کے مقدم سے

یہاں "آلات جور" معشوق کے بجائے کسی کاری گر کا پیکر پیش کرتا ہے، اور مقدم صرف قافیے کی خاطر ہے "مقدم" کا استعمال دیکھنا ہو تو غالب کو پڑھئے ؎

نہیں ہے سایہ کہ سن کر نوید مقدم یار
گئے ہیں چند قدم پیش تر در و دیوار

یعنی "مقدم" کا لفظ FORMAL کیفیت رکھتا ہے۔ غالب کو پھر سنئے ؎

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا

دیوان چہارم: کلید پیچ اگر رقعہ یار کا آوے
تو دل کہ قفل سا بستہ ہے کیسا کھل جاوے

یہاں رعایت لفظی بے فائدہ ہے، کیونکہ "کلید پیچ" کے لئے کوئی جواز نہیں مہیا کیا۔ لیکن رعایت لفظی میر کا خاص فن ہے۔ سیکڑوں اشعار میں سے ایک آدھ تو کم زور نکلیں گے ہی۔

دیوان ششم: منہ دھوتے اس کے آتا تو ہے اکثر آفتاب
کھاوے گا آفتابہ کوئی خود سر آفتاب

"آفتابہ" کی رعایت خوب سہی، لیکن خود سر محض برائے قافیہ ہے۔

ایک بات دلچسپ یہ ہے کہ میر نے فارسی اور پراکرت دونوں طرح کے الفاظ میں کہیں کہیں اس چیز کو روا رکھا ہے جسے ہم بھونڈا پن کہنے پر مجبور

دیوان سوم: گیا حسن خوبان بدراہ کا
ہمیشہ رہے نام اللہ کا

دیوان سوم: میر کعبے سے قصد دیر کیا
جاؤ پیارے بھلا خدا ہمراہ

دیوان اول: اب تو جاتے ہیں مے کدے سے میر
پھر ملیں گے اگر خدا لایا

دیوان ششم: لکھے ہے کچھ تو کج کر چشم و ابرو
برات عاشقاں بر شاخ آہو

میر کی زبان کا یہ محاکمہ بنیادی طور پر اس بات کو واضح کرنے کی سعی ہے ر میر نے عام روزمرہ زبان کو ادبی زبان بنانے کے لئے کیا طریقے اختیار کئے۔ یہ محاکمہ اس سوال کا جواب دینے کی بھی کوشش ہے کہ میر کی زبان کے بارے میں یہ تاثر کیوں پھیلا کہ یہ بہت سادہ اور بے تہ زبان ہے۔ امید ہے کہ اب یہ بات صاف ہو چلی ہوگی کہ میر نے زبان کو انتہائی پیچیدہ، متنوع اور متوازن طریقے سے استعمال کیا۔ متوازن اس معنی میں نہیں جس معنی میں عام بول چال متوازن ہوتی ہے بلکہ اس معنی میں کہ انھوں نے پراکرت میں فارسی کا پیوند طرح طرح سے لگایا لیکن فارسیت کو حاوی ہونے دیا اور نہ پراکرت کو۔ میر کی زبان ں تنی رنگا رنگی اور تنوع ہے کہ (جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں) اس میں بعد ہر اسلوب اور ہر انداز کا سراغ مل سکتا ہے۔ غالب کی زبان میر سے زیادہ مثال (UNIQUE) ہے، لیکن محدود معنی میں۔ یعنی غالب نے پراکرت ارسی کو حاوی کر دیا لیکن دونوں کو آپس میں ضم بھی کر دیا۔ یہ کارنامہ کسی بھی انجام نہ پایا، اور اس کارنامے کی بدولت غالب کو جو بلند آہنگی ملی اور زبان کے ذریعہ جس طرح کی تجریدی فکر کا اظہار غالب نے کیا، وہ صرف انک محدود رہی۔ لیکن زبان کے پورے سرمائے کا جس قدر خلاقانہ اور پورا استعمال میر نے کیا، غالب اس کے اہل نہ تھے۔ صرف اس ایک بات بر میر کا مرتبہ غالب سے برتر ٹھہرتا ہے۔ میر پوری زبان کے بادشاہ ہیں۔ ہ اس کے صرف ایک حصے پر حکمراں ہیں۔ مطلق العنان، من مانی کرنے اور نامناسب کو مناسب کر کے دکھانے والے دونوں ہیں۔ بس یہ ہے کہ

ہیں لیکن ان کا تنوع یہاں بھی برقرار ہے۔ فارسی سے میر کا شغف یہ حال اتنا ہی گہرا تھا جتنا بیاکرت سے تھا، اس لئے میر کے یہاں فارسی کی بہت سی نادر تراکیب بھی ملتی ہیں۔ ان تراکیب کا ذکر کئے بغیر اس بحث کو ختم کرنا غیر مناسب ہوگا۔

فارسی تراکیب کے سلسلے میں غالب اور مومن کا نام اکثر آتا ہے مومن کے یہاں عینی تخیل (VISUAL IMAGINATION) کم ہونے اور ان کے کلام میں معنی کی تازگی نہ ہونے کے باعث مومن کی تراکیب غالب کے مقابلے میں اکھڑی ہیں۔ میر کی تراکیب میں عینی تخیل اور معنی کی تازگی دونوں کا دخل ہے۔ ظاہر ہے کہ اس میدان میں وہ غالب کے حریف نہیں ہیں لیکن انھیں نظرانداز بھی نہیں کیا جاسکتا۔ میر کا کلام چونکہ پیکروں سے منور ہے، اس لئے ان کی تراکیب میں بھی پیکر کا شائبہ ہے۔ کہیں کہیں میر نے بھی غالب کی طرح تجریدیت برتی ہے، لیکن ان کی زیادہ توجہ غیر تجریدی اور ٹھوس پیکروں پر ہے۔

یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ عربی فارسی کے عام الفاظ کو مرکب کرنے سے کلام کی سطح معمولی بول چال کے مقابلے میں تھوڑی بہت بلند تو ہو جاتی ہے لیکن اسے سچی فارسیت نہیں کہہ سکتے۔ اور نہ اس طرح کی تراکیب کو کلام کا کوئی خاص حسن کہہ سکتے ہیں۔ ہمارے پرانے نقادوں، خاص کر نیاز فتح پوری، نے فارسی تراکیب کی خوب صورتی کا ذکر اکثر کیا ہے، لیکن یہ وضاحت نہیں کی ہے کہ جن تراکیب کو خوب صورت کہہ رہے ہیں، ان کا حسن کس چیز میں ہے؟ لہٰذا سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ ترکیب اس وقت خوب صورت ہوتی ہے جب اس کے ذریعہ نادر استعارہ پیدا ہو۔ دوسری صورت یہ ہے کہ اس کے ذریعہ معنی میں اضافہ ہو (اکثر یہ دونوں صورتیں، یعنی استعارہ اور اضافۂ معنی، ساتھ ساتھ واقع ہوتی ہیں) تیسری صورت یہ ہے کہ ترکیب کے ذریعہ پیکر، یا استعارہ و پیکر وجود میں آجائے۔ چوتھی صورت یہ ہے کہ ترکیب کسی استعاراتی نظام کی پشت پناہ ہو کہ چاہے خود اس میں کوئی قابل ذکر استعارہ نہ ہو۔ غالب کے کلام میں یہ تمام صورتیں موجود ہیں۔ اور کبھی کبھی ایک سے زیادہ صورتیں ایک ہی شعر میں اس طرح یک جا ہوتی ہیں کہ ان کو الگ الگ بیان کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ یہ چند شعر ملاحظہ ہوں ؎

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حباب موجۂ رفتار ہے نقش قدم میرا

"یک بیاباں ماندگی" نادر استعارہ ہے، پیکر بھی ہے، لیکن "حباب موجۂ رفتار" کی طرح کا پیچیدہ نہیں۔ آخرالذکر میں حرکی اور بصری دونوں کیفیات ہیں۔ اس میں استعارہ اتنا زبردست نہیں، لیکن یہ ترکیب خود "نقش قدم" کے لئے استعارے کا کام کر رہی ہے اور اس طرح ایک اور استعارے کی پشت پناہی کرتی ہے۔

نشۂ مے بے چمن دود چراغ کشتہ ہے
جام داغ شعلہ اندود چراغ کشتہ ہے

"دود چراغ کشتہ" میں خود کوئی ندرت نہیں، لیکن یہ خود استعارہ ہے "نشۂ مے" کا۔ "داغ شعلہ اندود" نہایت خوب صورت پیکر ہے، لیکن یہ "چراغ کشتہ" کا استعارہ بھی ہے، اور یہ سارے کا سارا "جام" کا استعارہ ہے، اس طرح پیچ در پیچ استعارہ اور پیکر پیدا ہو گئے۔

اسد ہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سر و پا ہیں
کہ ہے سر پنجۂ مژگان آہو پشت خار اپنا

"گدائے بے سر و پا" میں استعارہ دلچسپ ہے، لیکن بہت نادر نہیں۔ "جنوں جولاں" میں بے انتہا ندرت ہے، اور "گدائے بے سر و پا" اس کے لئے استعارے کا کام کرتا ہے۔ "سر پنجۂ مژگان آہو" میں پیکر ہے، اگرچہ بہت غیر معمولی نہیں ہے۔ لیکن یہ پورا مصرع اپنے ماقبل کے مصرعے کا استعارہ ہے۔ اس طرح پورا شعر تراکیب کے ذریعہ استعارے کے ربط سے مربوط ہے۔

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہ دیدۂ تصویر نہیں

"نگہ دیدۂ تصویر" غیر معمولی استعارہ بھی ہے اور غیر معمولی پیکر بھی۔

پیکر عشاق ساز طالع ناساز ہے
نالہ گویا گردش سیارہ کی آواز ہے

دوسرے مصرعے میں زبردست بصری اور سمعی پیکر ہے۔ لیکن اس کے علاوہ یہ بھی ہے کہ تمام تراکیب کے ذریعہ معنی میں اضافہ ہو رہا ہے۔

میر کی تراکیب میں یہ تنوع اور پیچیدگی شاذ ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نئے نئے الفاظ کو مرکب کرنے اور ترکیبوں پر مبنی نادر فقروں کو استعمال کرنے میں میر نے غالب سے زیادہ طباعی برتی ہے۔ ان میں سے بعض فقرے تو غالب نے بھی استعمال کئے، مثلاً ؎

دیوان اول: یک بیاباں برنگ صوت جرس
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

دیوان سوم: سب کھا گئے جگر تری پلکوں کے کاوکاو
ہم سینہ خستہ لوگوں سے بس آنکھ مت لگاؤ

لیکن بعض فقرے ایسے بھی ہیں جو غالب کی دست رس سے دور رہے، مثلاً "گل زمیں" بہ معنی "قطعۂ زمیں" اور "گل گل شگفتہ" بہ معنی "بہت شگفتہ" ؎

دیوان اول: اس گل زمیں سے اب تک اگتے ہیں سرو مائل
مستی میں جھکتے جس پہ تیرا پڑا ہے سایہ

دیوان پنجم: گل گل شگفتہ مے سے ہوا ہے نگار دیکھ
یک جرعہ ہم دم اور پلا پھر بہار دیکھ

جیسا کہ میں نے اوپر کہا، میر نے نئے الفاظ کو مرکب کرنے میں خاص کمال صرف کیا ہے۔ اس کے علاوہ، انھوں نے ترکیب کو شارٹ ہینڈ کے طور پر بھی عام شعرا سے زیادہ کثرت سے برتا ہے۔ دونوں طرح کی بعض مثالیں حسب ذیل ہیں ؎

دیوان سوم: مدعی عشق تو ہیں عزلتِ شہر لیک
جیسا کہ چاہیے کوئی اس طرح رسوا ہو میاں (عزلتِ شہر)

دیوان سوم: ہو تم جو میرے حیرتِ فرطِ شوقِ وصل
کیا جانو دل کسو سے تمھارا لگا نہیں (حیرتِ فرطِ شوقِ وصل)

دیوان سوم: بارِ حرمانِ گل و داغ نہیں اپنے ساتھ
شجرِ باغِ وفا پھولے پھلے جاتے ہیں
(بارِ حرمانِ گل و داغ اور شجرِ باغِ وفا)

دیوان سوم: رنگ بے رنگی جدا تو ہے ولے
آب سا ہر رنگ میں شامل ہے میاں (رنگِ بے رنگی)

دیوان سوم: سوزِ دروں سے کیوں کہ میں آگ میں نہ لوٹوں
جوں شیشۂ حبابی سب دل پر آبلے ہیں (شیشۂ حبابی)

دیوان اول: میں نو دمیدہ بال چمن زاد میر تھا
پر گھر سے اٹھ چلا سو گرفتار ہو گیا (نو دمیدہ بال چمن زاد)

دیوان اول: حاصل نہ پوچھ گلشنِ مشہد کا بوالہوس
یاں پھل ہر اک درخت کا حلق بریدہ تھا (گلشنِ مشہد)

دیوان اول: میر گم کردہ چمن زمزمہ پرداز ہے ایک
جس کی لے دام سے تا گوشِ گل آواز ہے ایک (میر گم کردہ چمن)

دیوان دوم: اس لب جاں بخش کی حسرت نے مارا جان سے
آبِ حیواں یمن طالع سے مرے سم ہو گیا (یمن طالع)

دیوان دوم: معراج آب سا ہے و لیکن اٹھے ہے خاک
ہے میر بحرِ بے تہ ہستی سراب ہستی (بحرِ بے تہ ہستی)

دیوان اول: آئی صدا کہ یاد کرو دور رفتہ کو
عبرت بھی ہے ضرور اے جمع تیز ہوش (جمع تیز ہوش)

دیوان چہارم: کھولیں آنکھیں صبح سے آگے کہ شیر اللہ کے
دیکھتے رہتے ہیں غافل وقت گرگ و میش کو (وقت گرگ و میش کو)

مندرجہ بالا مثالیں اس بات کو واضح کرنے کے لئے کافی ہیں کہ میر نے فارسی تراکیب کو مختصر نویسی کے طور پر بھی برتا ہے اور ایسے الفاظ کو بھی مرکب کیا ہے جنھیں اردو میں مرکب شاذ ہی کیا گیا ہوگا۔ اب لگے ہاتھوں بعض ان تراکیب کو بھی دیکھ لیں جن میں خلاقانہ شان زیادہ پائی جاتی ہے، یعنی جو غالب کے انداز کی ہیں۔ عام رائے کے برخلاف میر کے یہاں ایسی تراکیب اتنی شاذ نہیں ہیں کہ ان کو تلاش کرنے میں زحمت ہو۔ ان میں غالب کا سا تنوع نہیں ہے، لیکن انداز وہی ہے۔ صرف دیوان اول کی سرسری ورق گردانی سے، اور مشہور اشعار کو چھوڑ کر بھی اکثر تعداد میں ایسی تراکیب ہاتھ آتی ہیں جو ندرتِ معنی یا پیکر کے حسن یا استعارے کی ندرت کی مثال میں رکھی جا سکتی ہیں

ٹک سن کہ سو برس کی ناموس خامشی کھو
دو چار دل کی باتیں اب منہ پہ آئیاں ہیں (ناموس خامشی)

رو رخال و زلف ہی ہیں سنبل و سبزہ و گل
آنکھیں ہوں تو یہ چمن آئینۂ نیرنگ ہے (آئینۂ نیرنگ)

چشم کم سے دیکھ مت قمری تو اس خوش قد کو ٹک
آہ بھی سرو گلستان شکست رنگ ہے
(سرو گلستان شکست رنگ)

گل و سنبل ہیں نیرنگ قضا مت سرسری گذرے
کہ بگڑے زلف و رخ کیا کیا بناتے اس گلستاں کو (نیرنگ قضا)

مقام خانۂ آفاق وہ ہے
کہ جو آیا ہے یاں کچھ کھو گیا ہے (مقام خانۂ آفاق)

میں نے اس قطعۂ صناع سے سر کھینچا ہے
کہ ہر اک کوچے میں جس کے تھے ہنروار کتنے (قطعۂ صناع)

جام خوں بن نہیں ملتا ہمیں صبح کو آب
جب سے اس چرخ سیہ کاسہ کے مہماں ہوئے (چرخ سیہ کاسہ)

چھوٹنا ممکن نہیں اپنا قفس کی قید سے
مرغ سیر آہنگ کو کوئی رہا کرتا نہیں (مرغ سیر آہنگ)

اس طرح کی مثالیں بہت ہیں۔ ان مثالوں سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ میر کی زیادہ تر تخلیقی تراکیب فارسی کے مروج اور مستقل محاورے پہ مبنی ہیں۔ (چرخ سیہ کاسہ، مرغ سیر آہنگ، قطعۂ صناع وغیرہ) ان میں تخلیقی چمک دمک غالب کے برابر نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان میں پیچیدگی بھی غالب جیسی نہیں ہے۔ ندرت طلب طبیعت اپنی عمارت انھیں چیزوں پر استوار کرتی ہے جو پہلے سے موجود ہوں، لیکن اس کی عمارت اپنی تفصیلات و جزئیات میں پہلے سے موجود بنیادوں سے مختلف بنتی ہے۔ غالب کا یہی عالم تھا۔ ▲▲

شمس الرحمٰن فاروقی

کرے ہے بادہ ترے لب سے کسب رنگ فروغ خط پیالہ سراسر نگاہ گل چیں ہے

وزن : مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن

بحر : مجتث مثمن مخبون مقطوع

طباطبائی نے حسب معمول لفظ "سراسر" پر گرفت کی ہے کہ یہ برائے بیت ہے اور بے خود موہانی نے حسب معمول دفاع کیا ہے کہ "سراسر" تاکید کے معنی بھی دیتا ہے۔ بے خود موہانی کی بات درست ہے اور طباطبائی کا اعتراض بے جا۔ لیکن شعر میں کئی پیچیدگیاں ہیں جن کی طرف اکثر شراح کی توجہ نہیں گئی ہے۔ نمونے کے طور پر غلام رسول مہر کی شرح ملاحظہ ہو: "اے محبوب! شراب تیرے لب لعلیں سے فروغ کا رنگ حاصل کر رہی ہے۔ یعنی تیرے لب کی بدولت اس میں وہ تمام ظاہری اور معنوی خوبیاں پیدا ہو گئی ہیں جو شراب کے لئے خاص مانی جاتی ہیں۔ اور پیالے میں پیمائش کے لئے جو خط لگا ہوا ہے، معلوم ہوتا ہے کہ وہ ابتدا سے انتہا تک پھول چننے والے کی نگاہ بن گیا ہے۔" شاید مولانا مہر کو بھی اس شرح کی مہملیت کا دھندلا سا احساس تھا، کیوں کہ اس کے بعد وہ فرماتے ہیں: "مطلب یہ کہ پیالہ تیرے لبوں سے چھوتے ہی شراب نے اتنا رنگ حاصل کر لیا، معلوم ہو رہا تھا، پیالے کے اندر پھلواری مہیا ہو گئی ہے اور خط پیالہ نے پھول چننے شروع کر دیئے۔" اب یہ الگ بات ہے کہ شرح کی شرح نہ صرف مہمل تر ہے بلکہ شرح اور شرحِ شرح میں کوئی ربط بھی نہیں ہے۔ شراب کا رنگ فروغ حاصل کرنا ایک بات ہے اور خط پیالہ کا نگاہ گل چیں ہونا ایک بات۔ شرح کی رو سے دونوں میں کوئی ربط نہیں قائم ہوتا۔ شرحِ شرح میں دونوں باتوں کی تعبیر بھی غلط ہے، اور ربط کا پھر بھی [illegible] نہیں۔ شراب نے رنگ حاصل کر لیا، اس سے یہ مطلب کس طرح نکلا کہ [illegible] پھلواری ہو گئی؟ اور اگر پھلواری بن بھی گئی تو خط پیالہ کس طرح پھول چنتا ہے، اس بات کی کوئی وضاحت نہیں۔ شروع میں "رنگ فروغ" کے معنی یہ بیان کئے کہ شراب میں وہ تمام ظاہری اور معنوی خوبیاں پیدا ہو گئیں جو شراب کے لئے خاص مانی جاتی ہیں، اور بعد میں یہ معنی بیان کئے کہ شراب نے اتنا رنگ حاصل کر لیا کہ گویا پیالے میں گلستان کھل گیا۔ شروع والے معنی میں قباحت یہ ہے کہ اس کا رشتہ دوسرے مصرعے سے قائم نہیں ہوتا اور بعد والے معنی میں گڑبڑ یہ ہے کہ وہ لفظ "فروغ" کو نظر انداز کر دیتا ہے۔

لیکن مشکل یہ ہے کہ کم و بیش یہی معنی تمام شراح نے بیان کئے ہیں۔ صرف حسرت موہانی کے یہاں اس گتھی کو حل کرنے کی تھوڑی سی کوشش نظر آتی ہے۔ حسرت کہتے ہیں: "شراب تیرے لب سے کسب رنگ کرتی ہے۔ پس گویا وہ گلچیں ٹھہرا اور خط ساغر نگاہ گل چیں۔" لیکن یہاں بھی وہی گڑبڑ ہے کہ شعر میں کسب رنگ کا نہیں بلکہ "کسب رنگ فروغ" کا ذکر ہے۔ لہٰذا بات بنتی نہیں۔

"بادہ" کے دو معنی ہیں۔ (۱) شراب (۲) شراب کا پیالہ۔ "رنگ" کے کئی معنی ہیں، ان میں سے حسب ذیل ہمارے کام کے ہیں۔ (۱) حصہ نصیب (۲) زور اور قوت (۳) طرز، روش، سیرت۔ "فروغ" کے معنی عربی میں "کسی کام سے فارغ ہونا" اور فارسی میں (۱) شان، چمک دمک (۲) چمکیلا پن (۳) روشنی (۴) شعلہ۔

اب ان کی روشنی میں شعر پر غور کیجئے تو دو معنی بنتے ہیں۔ "بادہ" کو اگر "پیالہ" کے معنی میں لیا جائے تو معنی یہ بنتے ہیں کہ شراب کا پیالہ جب تیرے لب

تک پہنچتا ہے تو روشنی یا شعلے کی سیرت حاصل کر لیتا ہے۔ یعنی تیرے ہونٹوں کی سرخی جب پیالے میں منعکس ہوتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ پیالہ نہیں بلکہ شعلہ ہے۔ جام شراب کو آنکھ سے تشبیہ دیتے ہی ہیں، اور پھول کو شعلہ یا چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لہٰذا دوسرے مصرعے کے معنی یہ ہوئے کہ جام شراب تو تیرے لب تک پہنچ کر روشن ہو گیا۔ گویا چراغ بن گیا۔ یعنی دیدۂ ساغر روشن ہو گیا۔ اس بنا پر وہ گل چیں کا کام کر رہا ہے، کیوں کہ گل چیں بھی اپنے دامن کو چراغ گل سے روشن کرتا ہے۔ اور اگر پیالہ گل چیں ہے تو خط پیالہ یقیناً نگاہ گل چیں کہلائے گا۔ اس وجہ سے بھی کہ نگاہ بھی ایک خط کی طرح فرض کی جاتی ہے اور اس وجہ سے بھی کہ خط پیالہ بھی جام شراب کی روشنی سے روشن ہو گیا ہے جس طرح نگاہ روشن ہوتی ہے۔

اگر "بادہ" بمعنی "شراب" فرض کیا جائے تو معنی یہ بنتے ہیں کہ جب شراب تیرے ہونٹوں کے پاس پہنچتی ہے تو ان کی سرخی کی بنا پر خود بھی روشنی یا شعلے کا انداز حاصل کر لیتی ہے اور ظاہر ہے کہ جب شراب روشن ہوگی تو خط جام بھی روشن ہوگا اور اس روشنی کی بنا پر خط جام نگاہ گل چیں کی طرح معلوم ہو رہا ہے، کیوں کہ گل چیں کی نگاہ پھول کے حسن سے لطف اندوز ہوتی ہے یعنی پھول کے حسن سے روشن ہوتی ہے۔ یہاں گلستان تو نہیں ہے لیکن تیرے لبوں کا فیض ہے کہ خط جام کو نگاہ گل چیں کا سا لطف حاصل ہو رہا ہے۔ شراب کو شعلہ کر دینا اور خط جام کو نگاہ کی طرح روشن کر دینا معشوق کا کرشمہ ہے۔

مناسبت کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ معشوق کے ہونٹ اور شراب دونوں کو پھول کہا جاتا ہے، اور پھول کو شعلے یا چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ جہاں شراب یا جام معشوق کے ہونٹوں تک پہنچ جاتا ہے، خط جام اس کو دور ہی سے تکتا رہتا ہے، اس لئے خط جام میں نگاہ کی صفت ہے۔

لہٰذا دونوں مصرعوں میں "یہ لہٰذا وہ" کا ربط نہیں، بلکہ "یہ بھی اور وہ بھی" کا ربط ہے۔ تخیل کی نزاکت اور اظہار کی لطافت کی بنا پر اسے غالب کے بہترین شعروں میں شمار کرنا چاہئے۔ ▲▲

کتابیں

تنقیدی افکار • شمس الرحمٰن فاروقی • اردو رائٹرز گلڈ، الٰہ آباد • پچیس روپے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کا شمار ان خوش قسمت لوگوں میں ہوتا ہے جو ذوق و شوق کے جملہ مراحل سے آہستگی، نرم روی اور خوش سلیقگی سے گذر جاتے ہیں اور اس سفر میں گرد و پیش کو منور کر جاتے ہیں۔ ان کی شخصیت کی ان گنت تہیں ہیں۔ شاعر جس پر نقاد حاوی ہے لیکن جو اس کے باوجود سرگرم کار ہے۔ نقاد جو بیک وقت شعر، غیر شعر، نثر، عروض، آہنگ، بیان، لفظ و معنی، فکشن، لغت سازی، میر، غالب، اقبال، یورپی ادب، عالمی ادب، مشرقی علوم، دور جدید، شعر جدید اور تمام مختلف النوع تغیرات پر حاوی ہے۔

تنقیدی افکار شمس الرحمٰن کا تازہ ترین مجموعۂ مضامین ہے۔ مندرجات کی فہرست کچھ اس طرح ہے: "کیا نظریاتی تنقید ممکن ہے"۔ "جدید شعری جمالیات" "ارسطو کا نظریہ ادب"۔ ہماری شاعری پر ایک نظر ثانی"۔ "نثری نظم یا نثر شاعری"۔ "اردو لغت اور لغت نگاری" اور "شاعری کا ابتدائی سبق"

شمس الرحمٰن کے تنقیدی طریق کار کی کچھ منفرد خصوصیات ہیں۔ وہ ہر قسم کی ادعائیت سے آزاد ہیں۔ وہ اپنے پسندیدہ نتائج مرتب کرنے سے قبل دریافت اور امتحان کے طویل عمل سے گذرتے ہیں اور اس عرصہ میں جملہ امور و نتائج کے متضاد پہلوؤں پر مسلسل اور متواتر غور کرتے ہیں۔ وہ علمی خانہ بندیوں اور معلوماتی حد بندیوں کو بھی اپنے طریق کار پر حاوی نہیں ہونے دیتے کیونکہ خانہ بندیاں اور حد بندیاں ان کے ہاں موجود ہی نہیں۔ ان کی علمی معلومات ہمہ گیر اور وسیع ہیں اور تمام تعصبات سے پاک ہیں۔

شمس الرحمٰن کے افکار کا ایک اور بنیادی وصف بھی ہے اور وہ وصف ہے سوالات سے مزید سوالات تک کا سفر۔ غیر قطعی اور گول مول بات کہنے سے احتراز!! نظریاتی تنقید ممکن ہے یا نہیں؟ یہ دو سوالات ایک دوسرے سے متصادم سوالات ہیں۔ اور ان کے جوابات بھی بہرحال متصادم دکھائی دیتے ہیں۔ جدید شعری جمالیات زیر و بم کی متضاد صورتوں کے باوجود شعری روایت کی دریافت اور اس سے ہر مرحلے پر گہری تر وسیع تر شناسائی کا سلسلہ ہے۔

"نئی جمالیات نے شاعر کے کردار کو خالص شاعرانہ حیثیت میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

"جدید شاعری تو بس یہ کر رہی ہے کہ آپ میں پرانی نوعیت کی فہم و ادراک پیدا کرے، اور وہ اس طرح اپنی خوب صورتیوں کو اجاگر کرے:

"ارسطو کا نظریہ ادب" اور "ہماری شاعری پر ایک نظر ثانی" امتحان و دریافت کا سلسلہ جاری رکھنے میں فاروقی اپنے ہی ایک منفرد رویے کا ثبوت فراہم کرتے ہیں جب وہ لکھتے ہیں کہ "ارسطو نے شعر اور فلسفہ دونوں کے متعلق تمام بنیادی سوالات اٹھائے تھے" اور "فلسفے کے میدان میں سوال اٹھانے والے کی اہمیت جواب دینے والے سے اکثر زیادہ ہوتی ہے"

شمس الرحمٰن کا یہ بیان دلچسپ اور فکر انگیز ہے کہ "مسعود حسن رضوی کا دل تو خالص ادبی نقطۂ نظر کو قبول کرتا ہے لیکن ان کا دماغ حالی ہی کا حلقہ بگوش ہے" یہ تضاد شاید ہماری پوری ادبی روایت میں (ترقی پسندوں سمیت) موجود ہے۔ اقبال اور جوش یقیناً حالی ہی کے حلقہ گوش ہیں۔

اردو لغات اور لغت نگاری معلومات افزا ہے اور لغت سازی کے مخصوص طریق کار سے وابستہ تعلیم و تربیت کے رموز کا احاطہ کئے ہوئے ہے۔

کتاب کے متنازعہ فیہ مضامین شاید "نثری نظم یا نثر میں شاعری" اور "شاعری کا ابتدائی سبق" ہیں۔

شمس الرحمٰن دریافت اور امکان دریافت کی حد تک تو نثری نظم یا نثر میں شاعری کی اجازت دے کر تیار ہو جاتے ہیں لیکن وہ رسمی آہنگ

سے آزادی کو سراسر غیر ضروری قرار دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں مروجہ آہنگ کی حدود میں بھی تمام آزادیوں کے امکانات موجود ہیں۔

شاعری کا ابتدائی سبق شاید مستدیوں سے زیادہ نام نہاد کہنہ مشق شاعروں کے لئے زیادہ مفید ثابت ہو گیو۔ —

۱۔ غیر متوقع لفظ متوقع لفظ سے بہتر ہے۔

۲۔ پیکر والا لفظ باقی الفاظ سے بہتر ہے۔

۳۔ شعر کا آہنگ اس کے معنی کا حصہ ہوتا ہے۔

۴۔ شعر کے معنی اس کے آہنگ کا حصہ ہوتے ہیں۔

۵۔ تمام شاعری کسی نہ کسی معنی میں روایتی ہوتی ہے اس لئے بہتر شاعر وہی ہے جو روایت سے پوری طرح باخبر ہو۔

۶۔ تجربہ کرنے والا شاعر چاہے وہ ناکام ہی کیوں نہ ہو جائے محفوظ راہ اختیار کرنے والے شاعر سے عام طور پر بہتر ہوتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی اکثر غیر محفوظ سوالات اٹھاتے ہیں اس لئے مجھے بے حد عزیز ہیں۔

'تنقیدی افکار' انتہائی فکر انگیز غیر محفوظ سوالات کا مرقع ہے اور اردو زبان کے تنقیدی سرمایے میں گراں قدر اضافہ ہے۔

——— بلراج کومل

۱۔ اردو کی مشہور کتابیں ع۱ • مرتبہ۔ ساحل احمد •

اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد • بیس روپے۔

۲۔ اردو کی مشہور کتابیں ع۲ • مرتبہ: ساحل احمد •

اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد • پندرہ روپے۔

الہ آباد ہمیشہ سے اردو کتب و رسائل کی اشاعت کا مرکز رہا ہے۔ یہاں مختلف اداروں سے کتابیں شائع ہوتی رہی ہیں اور ہو رہی ہیں۔ اردو رائٹرس گلڈ اگرچہ نیا ادارہ ہے لیکن اب تک اس ادارے سے تقریباً پینتیس چالیس کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ ان میں تنقیدی مضامین کے مجموعے مثلاً "تنقیدی افکار" (شمس الرحمٰن فاروقی) "نئے تناظر" (وزیر آغا) افسانوی مجموعے مثلاً "آنکھیں پاؤں" (بلراج کومل) "ریت پر گرفت" (رشید امجد) ناول "روہی" (جمیلہ ہاشمی) اور بعض شعری مجموعے شامل ہیں۔ ان کتابوں کے علاوہ کسی ایک ادیب یا شاعر پر مختلف تنقید نگاروں کے مضامین کا مجموعہ جیسے اقبال، اکبر، حالی، محمد حسین آزاد اور ناصر کاظمی وغیرہ پر کتابیں شائع کی ہیں۔

گلڈ نے اب کتابیات کا سلسلہ شروع کیا ہے۔ زیر تبصرہ دونوں کتابیں اسی سلسلے کی کڑی ہیں۔ ان دونوں کتابوں میں اردو کی مشہور کتابوں پر مختلف تنقید نگاروں کے مضامین شامل کئے گئے ہیں۔ جلد اول میں "سب رس" "فسانۂ عجائب" "فسانۂ آزاد" "باغ و بہار" "توبۃ النصوح" "فردوس بریں" "امراؤ جان ادا" "گئودان" "شکست" "آگ کا دریا" "سحر البیان" "زہر عشق" اور "گلزار نسیم" پر اور جلد دوم میں "دریائے لطافت" "آب حیات" "مقدمہ شعر و شاعری" "موازنہ انیس و دبیر" "نیرنگ خیال" "یادگار غالب" "غبار خاطر" "بانگ درا" "دست صبا" "اندر سبھا" "سلور کنگ" اور "انار کلی" پر مضامین شامل کئے گئے ہیں۔

مندرجہ بالا تقریباً تمام کتابیں بی۔ اے۔ یا ایم۔ اے۔ کے کورس میں شامل ہیں۔ طلبا کو ان کتابوں پر ایک جگہ مضامین دستیاب نہیں تھے۔ غالباً اسی خیال کو مد نظر رکھتے ہوئے ساحل احمد نے ان تمام کتابوں پر مضامین یکجا کر دئے ہیں اور زیادہ تر مختصر مضامین کا انتخاب کیا ہے۔ یہ دونوں کتابیں کسی ایک نقطۂ نظر سے مرتب نہیں کی گئی ہیں بلکہ قدیم، ترقی پسند اور جدید ہر طرح کے نقادوں کے مضامین شامل کئے گئے ہیں مثلاً جلد اول میں رشید احمد صدیقی، احتشام حسین، گوپی چند نارنگ اور مغنی تبسم، جلد دوم میں عبدالحق، مسیح الزماں، احتشام حسین، ممتاز حسین، خلیل الرحمٰن اعظمی اور جیلانی کامران وغیرہ کے مضامین شامل ہیں۔

مجموعی طور پر یہ دونوں کتابیں طلبا کے لئے کارآمد ہیں ان کے مطالعے سے اردو کی مشہور کتابوں کے بارے میں انہیں معلومات حاصل ہو سکتی ہیں۔ کتابت، طباعت اور گٹ اپ گوارا ہے۔

——— سید ارشاد حیدر

کہتی ہے خلق خدا

تازہ شب خون (شمارہ ۱۳۷) ملا۔ کور دیکھ کر یادوں کا دفتر کھل گیا۔ میں نے شب خون کا جو شمارہ سب سے پہلے دیکھا تھا (غالباً دوسرا) اس کا کور یہی تھا۔ پچھلے ۱۸ برسوں میں شب خون نے ایک پوری نسل کی ذہنی تربیت میں جو رول ادا کیا ہے وہ قابل صد ستائش ہے۔ میں یہ اعتراف کرتے ہوئے خوش ہوں کہ میری ادب و شعر کے سمجھنے اور پرکھنے کی تمیز بڑی حد تک شب خون کی رہین منت ہے۔

یہ شمارہ اپنے مندرجات کے اعتبار سے بہت اہم لگا، حصہ نظم خاص طور پر۔ فاروقی صاحب نے فیض کی شاعری کی تفہیم کے لیے ایک نیا زاویہ نکالا ہے۔ یہ درست ہے کہ کلاسیکی غزل کی خصوصیات، کیفیت اور معنی آفرینی، فیض کی غزل کو روایت سے مربوط رکھتی ہیں مگر "خالی خولی کیفیت بڑی شاعری کی ضامن نہیں ہو سکتی۔" تو پھر فیض کا شعری کارنامہ کیا ہے، ان کے ادبی مرتبے کے تعین کی کیا صورت ہے، کیفیت کے علاوہ فیض کے کلام میں کیا خصوصیت ہے جو انھیں بڑا شاعر بناتی ہے، فیض صرف روایت کے امین نہیں ہیں بلکہ روایت کی توسیع میں بھی ان کا حصہ قابل قدر ہے۔ فاروقی صاحب اگر ایک مضمون میں اس نکتہ کی وضاحت کریں تو فیض کی شاعری کے ساتھ ساتھ غزل کی تہذیب کو بھی سمجھنے میں مدد ملے گی۔

سید ارشاد حیدر نے اپنے تبصرے میں اس بات کا ذکر کیا ہے کہ ڈاکٹر اعجاز حسین نے اپنے شاگردوں کے ذریعہ اردو تنقید کو نئی راہوں سے آشنا کیا۔ ایک استاد کی حیثیت سے یہ ان کی کامیابی ہے، مگر شاگردوں کے اکتسابات کے سامنے خود ان کے کارنامے ماند پڑ گئے تھے، یہ بھی ایک حقیقت ہے۔ اس تبصرے سے سید ارشاد حیدر کے مطالعہ کی وسعت کا اندازہ ہوا کہ رفتار ادب پر ان کی نگاہ گہری ہے۔

حیدرآباد — حسین عباس عابدی

"شب خون" ۱۳۶ میں شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کا مضمون (اقبال کا لفظیاتی نظام) بڑے معرکے کا ہے اور پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ اقبال کی لفظیات، لفظیات کے تخلیقی استعمال پر شاعر کی فن کارانہ قدرت، متناسبات لفظی کے غیر معمولی برتاؤ سے داخلی و خارجی آہنگ کی ساخت و بافت، اور ایک مخصوص و منفرد معنیاتی تہ داری سے مملو اسلوب بیان کی ترتیب و تشکیل، غرض کہ فاضل مقالہ نگار نے اقبال کے لفظیاتی نظام کا تفسیر و تجزیہ جس بصیرانہ چابکدستی سے کیا ہے اور بعض لفظوں کے حوالے کے ساتھ ممکنات و رعایات کے وقوع سے جس تفصیل سے بحث کی ہے وہ خاصے کی چیز ہے۔ اسی طرح فاروقی صاحب نے غالب کے درج ذیل شعر ؎

بے خودی بستر تمہید فراغت ہو جو
پُر ہے سائے کی طرح میرا شبستاں مجھ سے

کی وضاحت کرتے ہوئے "سائے کی طرح پُر ہونے" کے ضمن میں جو نکتہ پیدا کیا ہے وہ بڑی حد تک قابل غور ہے۔ اکثر شارحین غالب نے 'ہو جو' کو 'ہو جیو' کا مخفف قرار دیا ہے مجھے بھی اس میں شبہہ ہے کہ۔ میں یہاں اس بات سے متفق ہوں کہ مصرع اول میں جو حرف شرط ہے۔ جلیل الرب کا مضمون ——— (باغی اکوا سکیاپر اردو تعلیم کا مسئلہ) بڑا مفید اور معلوماتی ہے۔ اس سے اردو سے متعلق حکومت اور بورڈ کی تعصبانہ و متعصبانہ پالیسی کھل کر سامنے آجاتی ہے اور پتہ چلتا ہے کہ اردو تعلیم سے متعلق سفارشات کے نفاذ میں متعلقہ سرکاری ادارے کہاں تک مخلص ہیں۔ شہریار اور کرشن کمل اشک کی نظموں نے بڑا لطف دیا۔ غزلوں میں احمد مشتاق، مغنی تبسم، زبیر رضوی، مظفر حنفی، توصیف تبسم اور ابو الکلام قاسمی پسند آئے۔ زیب غوری کی مسلسل منظریہ غزل کا کیا کہنا۔ ادھر ان کے یہاں ایک نیا آہنگ ابھرا ہے۔ افسانوں میں ——— "اصحاب کہف" (آصف فرخی)، "سوکی ارتھ ہیں یاترا" (انور قمر)، "چیستاں" (اے خیام) تینوں افسانے اپنی جگہ خوب ہیں۔

سوناتھ بھنجن — لطفا ابن فیضی

شب خون شمارہ ۱۳۶ میں تفہیم غالب کے سلسلے میں جو کوشش کی جا رہی ہے، قابل تحسین ہے۔ شعر کے اصل مفہوم تک پہنچا یا نہ پہنچ پانا الگ بات ہے، کیوں کہ غالب کے بیشتر اشعار ایسے ہیں جن کے صحیح مفہوم تک پہنچنا ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ انھیں اشعار میں سے مذکورہ شعر بھی ہے

"بے خودی" بستر تمہید فراغت ہو جو — پُر ہے سائے کی طرح میرا شبستاں مجھ سے

اس مصرعہ کی تشریح کرتے ہوئے فاروقی صاحب نے عذر ظاہر کیا تھا کہ ۔ سائے کی طرح شبستان کے پُر ہونے کا کیا مطلب ہے ، اور شبستان کے پُر ہونے اور سائے میں کیا مناسبت ہے؟ اس مسئلہ کو میں پوری طرح حل نہیں کر سکا

اور فاروقی صاحب نے یہ بھی لکھا ہے کہ :۔ اس مسئلے کا حل کسی شارح نے نہ بتایا کہ شبستان کو سائے کی طرح پُر کیوں کہا گیا ۔ ؟

یہ باتیں میرے لئے تحریک کا باعث ہوئیں ، اور میں نے اپنی بے مائیگی کے باوجود پورے احساس کے ساتھ کوشش کی ہے کہ اس شعر کی عقدہ کشائی ہو جائے۔ بغور مطالعہ کے بعد ، غالب کے اس شعر میں مجھے چار الفاظ کلیدی دکھائی دیتے ہیں ، اس لئے بہتر ہے کہ پہلے ان کے معنوں کا تعین کر لیا جائے ۔ وہ الفاظ ہیں

بے خودی ، بستر ، تمہید اور فراغت ۔

"بے خودی" :۔ بے خودی اس بے ہوشی و سرمستی کو کہتے ہیں جس میں "خودی کی ہوش مندی و آگہی" نہ ہو ۔ (یہاں اس بات کا لحاظ رکھنا ضروری ہے کہ صوفیانہ ادب میں "بے خودی" کو "خودی" کے مقابلے میں بہت بلند مقام دیا گیا ہے ، اور اس کو قلندری کی پہچان بھی کہا گیا ہے لیکن ایک تازہ ذہن رکھنے والے گروہ نے اس نظریہ کی تردید کرتے ہوئے اس کو ایک "منفی رجحان زندگی" قرار دیا ، جن میں علامہ اقبال بھی شامل ہیں کہ انھوں نے حافظ شیرازی کی شاعری پر اسی لئے تنقید کی تھی کہ اس میں "بے خودی و سرمستی" کی تعلیم دی گئی تھی اور وہ تعلیم بھی قوم کو بے عمل بنا کر بستر استراحت پر پڑے پڑے مرنے اور سونے کے سوا اور کچھ نہیں سکھا سکتی تھی ۔"

"بستر" :۔ یوں تو بستر سونے اور آرام کرنے کی جگہ کو کہتے ہیں لیکن جب اس کو "بے خودی" کا استعارہ بنا دیا گیا ، تو اس کے معنی و معروف مثبت نہیں بلکہ منفی ہو گئے یعنی بے کاری و کاہلی آلودہ "آرام گاہ" اور بے معنی و مقصد ، مسرات مقصود ۔

تمہید :۔ اس شعر میں سب سے اہم تر لفظ "تمہید" ہے اور اس کی وضاحت کے بغیر شعر کی گرہ کا کھلنا ممکن نہیں ۔ عربی زبان میں یہ لفظ "مہد" سے مشتق ہے اس کے لغوی معنی "نرم" کے اور مرادی معنوں میں "نرم بستر" اور اس بچھونے کو جس میں نرم بستر ہو "المہد" کہتے ہیں ۔ اردو میں کسی کتاب کے پیش لفظ یا تعارف کو "تمہید" اسی لئے کہتے ہیں کہ اس میں کتاب کے مفہوم کو "نرم" کر کے اور آسان بنا کر پیش کیا جاتا ہے ، تاکہ کتاب کی تفہیم میں سہولت ہو ۔

حاصل کلام یہ کہ غالب نے اس شعر میں لفظ "تمہید" کو لغوی معنی میں استعمال کیا ہے ، یعنی "نرم و ملائم" (بستر کے) ۔

فراغت :۔ فراغت اس فرصت کو کہتے ہیں جو کسی کام کی تکمیل کر لینے پر حاصل ہو ۔ بلاشبہ فراغت بہت اچھی چیز ہے لیکن جب وہی فراغت بے خودی و سرمستی کے سبب حاصل ہو تو وہ "فراغت" فراغت نہیں بلکہ "دوسرے کاموں" یا "زمانہ بے عملی" کہلائے گی ۔

اس لفظی تجزیے کے بعد ہم پر یہ بات کھل گئی کہ محض ایک لفظ "بے خودی" سے منسلک کر کے ، غالب نے آخر الذکر تینوں الفاظ کے "مثبت" معنوں کو "منفی" معنوں سے بدل دیا اب صاف صاف لفظوں میں شعر کی نثر یوں ہو گی :۔ (مگر جو قوسین ( ) کے ساتھ) (اگر بالفرض محال میری) بے خودی ، بستر تمہید فراغت ہو (جائے)

یعنی اگر میری بے خودی (فراغت کما) بے کاری کے "نرم بستر" کو اپنی منزل مقصود قرار دے لے ، تو پھر میرے شبستان زندگی میں (بجائے حرکت و عمل کی روشنی کے بے عملی کی تاریکیاں ، داخل ہو جائیں گی ۔)

اور اب (مستقبل) میں میرا یہ حال ہے کہ میرا شبستان ، (شب استان) جس کو روشنیوں سے پُر ہونا چاہئے تھا ، یعنی بے خودی ، تاریکیوں اور اسی کے عطا کردہ بے عملی کے سایوں سے پُر ہو گیا ہے ۔

اور آج میرے "مستقبل" کے شبستان جو روشنیوں کی بجائے سایوں سے پُر ہو گیا ہے ، کسی "اور" کی وجہ سے نہیں بلکہ خود ہی ہیں جو اور میں ہی ان کا ذمہ دار ہوں ۔ کیوں کہ آغاز زندگی ہی میں میں نے خودی کی بجائے بے خودی کا شعور اختیار کیا تھا ، اور عملی زندگی پر بے عملی کی بسر ستیں [illegible] زندگی کو ترجیح دی تھی ۔

حیدرآباد ستار صدیقی

شب خون کی (۱۳۶) تفہیم غالب کے تحت غالب کے شعر سے

بے خودی بستر تمہید فراغت ہو جو میرے سائے کی طرح میرا شبستاں پُر ہے

کے لفظوں ہو جو پرانی زاویوں سے جاندار کی گئی ہے۔ شمس الرحمن فاروقی سے

دیوان غالب کے نسخہ حمیدیہ اور نسخہ شیرانی کے عکس کے بل پر "ہو جو" (معنی آ) کو صحیح قرأت مانا ہے اور باقی نسخوں میں لکھے "ہو جو" (ہو جیو کے مخفف) کو اصح تسلیم کر طباطبائی، بے خود موہانی وغیرہ تمام شارحین سے اختلاف ظاہر کیا ہے۔ فاروقی صاحب کو یہ حق حاصل ہے۔ مگر دیکھنا تو یہ ہے کہ کیا شعر مذکور کا مصرع ثانی مصرع اولیٰ کی طرح اس صورت کا متقاضی ہے جو فاروقی صاحب نے بنادی ہے۔ میرا خیال ہے کہ نہیں۔ ورنہ فاروقی صاحب شعر کی تفہیم کے سلسلے میں یہ جملے نہ جوڑتے کہ "یہ معنی بہت کمزور ہیں۔ لیکن میں فی الحال اس سے زیادہ نہیں کہہ سکتا۔"

شعر کے معنی کے بارے میں میرا خیال ہے کہ شعر کے دوسرے مصرعے میں شاعر نے اپنا مقابلہ سائے سے کیا ہے۔ یعنی میرا شبستاں مجھ سے اسی طرح پُر ہے یا بھرا ہوا ہے جس طرح سایہ اسے بھر دیا کرتا ہے۔ اس لئے اے بے خودی اب اس مقام پر پہنچ جانے پر تو تمہید فراغت کا بستر ہو جا۔ شاعر یہاں "ہو جو" کی جگہ "ہو جا" بھی لکھ سکتا تھا مگر ایسا کرنے سے شعر میں مودبانہ لہجہ نہ رہتا اور اس کی جگہ حکم لے لیتا جو غلط ہوتا۔

رہا سوال غالب کے یہاں لفظوں کے استعمال کا۔ اس معاملہ میں دیکھا گیا ہے کہ غالب اپنے مطلب کے لئے کسی بھی لفظ کو اپنے حساب سے استعمال کر لیتے تھے۔ انھیں یہ لائسنس کسی نے دیا نہیں تھا بلکہ انھوں نے اپنے حق میں لائسنس خود جاری کر رکھا تھا۔ اس معاملہ میں وہ ہندی کے مہاکوی کبیر کے مقلد نہیں تو ہم خیال ضرور تھے۔ ایک مثال دیکھئے۔ غالب کے مندرجہ ذیل دو شعروں میں لفظ سمجھنے کی صحت کا ہے

یوں سمجھئے کہ بیچ سے خالی کئے ہوئے
لاکھوں ہی آفتاب ہیں اور بے شمار چاند

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آئے

لفظ سمجھئے پہلے شعر میں بروزن فاعلن آیا ہے اور دوسرے شعر میں بروزن فعولن۔ یہ "ہو جو" کے "ہو جو" کا ایک ہی مثال ہے۔

دیوان غالب کا ایک اور نسخہ بھی ہے جسے آغا محمد طاہر نبیرۂ آزاد نے ترتیب دیا تھا۔ یہ ۱۹۵۵ء میں چھپا تھا غالب کے نزع شعر کے سلسلے میں

فاروقی صاحب نے اس نسخہ کا ذکر نہیں کیا۔ ظاہر ہے یہ نسخہ یا تو ان کی نظر سے نہیں گذرا یا وہ اس نسخہ کو اہمیت نہیں دیتے۔ بہرحال اس کا تیسرا ایڈیشن میرے پاس ہے جو بلاک سے چھپا ہے اور اس کے سرورق پر لکھا ہے۔ "دیوان غالب خود مرزا صاحب کے مصدقہ اور قلمی نسخہ کے مطابق"۔ اس میں شعر مذکور کا متن یوں ہے:

بے خودی بسترِ تمہید فراغت ہو جو
پُر ہے سائے کی طرح میرا شبستاں مجھ سے

یعنی لفظ "بستر" کی جگہ "بستہ" ہے۔ لہٰذا اس شعر کی شرح لفظ "بستہ" کو نظر رکھ کر بھی کرنی چاہئے۔

چنڈی گڑھ — کندن اراولی

شروع سے ہی زیب غوری کا رنگ نمایاں ہے۔ سرورق کی نفیس فن کاری سے ان کے اس مصرع کی نشان دہی ہوتی ہے :۔ ع

بکھا ہوا اس کی راہ میں سبزہ زار دیکھ

پوری غزل دل ربا اشعار کا گنجینہ ہے۔

"اقبال کا لفظیاتی نظام" فاروقی صاحب کا گراں قدر مقالہ ہے۔ مقالے کی زبان اعلیٰ نثر پارے کی مثال ہے۔ محاسن کلام اقبال اور ان کی شاعری میں پائی جانے والی بعض مخصوص شعری اصطلاحات بالخصوص لفظ "لالہ" کی معنویاتی تفسیر علم میں اضافہ کرتی ہے۔

سیتا مڑہی — تاج ہاشمی

بے خودی بستر تمہید فراغت ہو جو
پُر ہے سائے کی طرح میرا شبستاں مجھ سے

میرے خیال میں دوسرے مصرعے میں پُر بمعنی لیکن استعمال ہوا ہے مطلب یہ ہے کہ جس طرح میرا سایہ مجھ سے ہے اسی طرح میرا شبستاں بھی مجھ سے ہے اور میرے اضطراب اور بے چینیوں سے بھرا ہوا ہے۔ میری بے خودی بستر تمہید فراغت ہو تو سکتی ہے مگر میرا شبستاں اضطراب سے پُر ہے اس لئے فراغت محال ہے۔

کانپور — حامی انصاری

ابھی شمارہ زیر مطالعہ ہے۔ صرف چند نظمیں، غزلیں اور محترم شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کا مضمون "اقبال کا لفظیاتی نظام" پڑھ رہا ہوں۔ یہ تو اچھی بات ہے

فاروقی صاحب اقبال کو بھی لفظوں میں سمیٹنے کی کوشش کر رہے ہیں اور ان کی یہ کوشش نفسیاتی طور پر قابل احترام بھی ہے لیکن مضمون پڑھ کر احساس ہوا کہ اب فاروقی شارح بن گئے ہیں۔ اب لگتا ہے کہ تفہیم غالب کے بعد تفہیم اقبال لکھنے کی تیاری ہے ... تمام نقادوں کو یک قلم ساقط کر کے یہ بتلانے کی کوشش کی ہے کہ افکار خیالات اور فلسفہ تو دوسرے شاعروں کے یہاں بھی مل جاتے ہیں لیکن یہ اقبال کو ان شاعروں پر فوقیت کیوں حاصل ہے؟ ان کی دلیل بھی ٹھیک سی ہے لیکن افکاری تنقید کو رد کر دینا یہ فاروقی صاحب کو زیب نہیں دیتا ... کردہ "اسلوبیاتی تنقید" کو "افکاری تنقید" پر فوقیت دیتے ہیں تو پہلے گیان چند جی کا مضمون اور "اسلوبیاتی تنقید" (اکتوبر ..., نیا دور) کے متعلق اپنا نقطہ نظر واضح طور پر بیان کریں تو ہم جیسوں کے لئے بڑی اچھی بات ہوتی۔ دیکھیے فاروقی صاحب کے فرمودات کیا آتے ہیں۔

رنڈیہہ — عادل رشید

شمارہ نمبر ۱۳۶ میں تفہیم غالب سے

بے خودی بستر تمہید فراغت ہو جو
پر ہے سائے کی طرح میرا شبستاں مجھ سے

جوئے معنی "بالفرض" (فرہنگ آصفیہ، جلد دوم ص ۵۵) اور پر ہے کو پُر ہے (گویا) کے معنوں میں دیکھا جائے تو احقر کے خیال میں شعر کی وضاحت از خود ہو جاتی ہے۔ سائے کو اگر ظلمت اور ... کے معنوں میں استعمال کریں تو غالب مجھ کو "لکھتے" مجھ سے نہیں۔ ... بے خودی فراغت کی تمہید بالفرض ہو بھی میرا شبستان میری ... وہ خواب گاہ ... سایہ کا ... بھی ہو سکتی ہے اور محبوب کو خلوت ... ایسی ... پاس میرے ... ہوتے ہوئے بھی سائے کی ... مجھ سے دور رہتی ہے۔ سایہ کو خود اپنے ... تصور کیجئے آرام چین سکون سے عاری ... شبستان آرام و خواب گاہ کی علامت گویا ساتھ ہے لیکن سائے کی طرح یہ دور ہے۔

معذرت خواہ ہوں تصنیع اوقات کے لئے ... حالات رقم کر دے

کمل کرس اشک کی نظمیں، مغنی تبسم اور احمد مشتاق کی غزلیں سب اچھی ہیں۔ مغنی تبسم شعر بھی کہتے ہیں اور تنقید بھی بہت اچھی لکھتے ہیں آپ ان سے اور لکھوائیے۔

وسیع المطالعہ، ذہین، نکتہ رس، باریک بیں، مغنی کے قلم کو جادو جگانے کا فن بھی آتا ہے۔ ضرورت معنی کو جھنجھوڑنے کی ہے۔ دیکھیں آپ کا جادو کیا کام کرتا ہے۔

نجم الثاقب شحنہ

شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کا مضمون 'اقبال کا لفظیاتی نظام' بہت پسند آیا۔ بڑے اچھوتے انداز میں ناقدانہ بصیرت کا ثبوت دیتے ہوئے مضمون لکھا ہے، اس میں کوئی شک نہیں۔ اقبال کے فکری عناصر اور شاعرانہ محاسن کو جس باریک بینی سے پیش کیا ہے وہ لاجواب ہے۔

الہ آباد — سید علی حیدر

شمس الرحمٰن فاروقی نے شاعری پر جو یک سطری دروس شروع کئے تھے خوب تھے۔ کاش کہ یہ سلسلہ جاری رہتا۔ اقبال پر ان کے پے در پے دونوں مضامین نیا زاویہ لئے ہوئے تھے۔ اقبال اور غالب پر اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ کوئی نئی بات کہنا ... کر پا گیاں چند جیسے صاحب تو امر محال سمجھتے ہیں۔ وہ آپ کے یہ مضامین پڑھ کر یقیناً چونکے ہوں گے۔

حیدرآباد — مظفر مجاز

شہریار اور کمل کرس اشک کی نظمیں، زیب غوری اور احمد مشتاق کی غزلیں حاصل مطالعہ ہیں۔

مئی — فرحان حنیف

آزادی، ایکتا اور خوش حالی کا تصوّر ایک دوسرے کے بغیر ممکن نہیں!

آزادی حاصل کرنے سے کہیں زیادہ مشکل ہوتا ہے آزادی برقرار رکھنا۔ اس کے لئے ملک کے اندر پنپنے والی تخریب پسند طاقتوں سے ہوشیار رہنا ضروری ہے۔

مذہب، زبان اور ذات۔ پات کے نام پر قومی ایکتا اور قومی مفاد کو چوٹ پہنچا کر بعض لوگ ملک میں ہمیشہ بدامنی کا ماحول قائم رکھنا چاہتے ہیں، تاکہ ملک و قوم کی طاقت کم اور ہماری آواز کمزور ہوتی جائے۔ ان مفر ارادوں کو مستعدی کے ساتھ شکست دینا ہے۔

کیوں کہ آزادی اور اتحاد کے رشتہ میں بندھا ملک ہی ترقی کے راستہ پر بڑھ سکتا ہے۔

اترپردیش امن و خیرسگالی کے راستہ پر گامزن ہے۔ ۲۰۔ نکاتی پروگرام پر عمل درآمد میں ریاست کو ملک میں چھٹا مقام حاصل ہے۔ ہمیں زبردست آبادی کو ایک قوت بنانا ہے۔

اناج کی پیداوار بڑھانے میں بھی ریاست کو نمایاں کامیابی ملی ہے۔ سال ۸۰۔ ۱۹۷۹ کے مقابلے میں چاول کی پیداوار ۵٫۰۶ کوئنٹل فی ہیکٹیر سے بڑھ کر ۸۵۔۱۹۸۴ میں تقریباً ۱۲ کوئنٹل فی ہیکٹیر ہوگئی۔ گیہوں کی پیداوار ۱۳٫۱۴ کوئنٹل فی ہیکٹیر سے بڑھ کر ۱۸٫۶۷ کوئنٹل فی ہیکٹیر ہوگئی۔ یہ امر قابل ذکر ہے کہ پیداوار کے اعتبار سے پس ماندہ مشرقی علاقوں میں بھی پیداوار بڑھی۔ گیہوں کی پیداوار میں نہ صرف یہ کہ ۱۶۵ ٹن کا ریکارڈ قائم ہوا بلکہ گیہوں کی وصولی بھی ملک بھر میں پنجاب کے بعد دوسرے نمبر پر رہی۔

صنعتوں کے زمرہ میں پیش رفت کا اندازہ اس بات سے ہو جاتا ہے کہ ۸۵۔۱۹۸۴ میں ریاستی مالیاتی کارپوریشن نے ۵۴٫۲۸ کروڑ روپیہ کا قرض صنعت کاروں کو تقسیم کیا جو ملک بھر میں سب سے زیادہ تھا۔ اس سال نئی صنعتیں قائم کرنے کے لئے ۱۳۶ خطوط ارادہ کو حاصل ہوئے جن میں ۱۹۴۴ کروڑ روپیہ کی سرمایہ کاری کی تجویز تھی۔ سابقہ برسوں کے مقابلے میں شکر اور کپڑے کی پیداوار میں بھی اطمینان بخش اضافہ ہوا ہے۔ چھٹے منصوبہ کے آخر تک شرح نمو اوسط سے بھی زیادہ رہی۔ پہلی بار ریاست میں پٹرول پر مبنی کیمیاوی کارخانوں اور موٹر گاڑیوں کے کارخانوں کے امکانات روشن ہوئے ہیں۔ سڑکوں کی تعمیر کے سلسلے میں جتنا کام ہوا اتنا چالیس، پچاس برسوں میں بھی نہیں ہوا تھا۔

یہ کامیابیاں ہمارے دلوں میں نئی امیدیں پیدا کرتی ہیں۔ آیئے آزادی کی سالگرہ کے موقع پر ہم نئے جوش و خروش کے ساتھ خود کو اور ملک کو مضبوط بنانے کا عہد کریں۔

جاری کردہ : **محکمۂ اطلاعات و رابطۂ عامہ، اترپردیش**

● پچھلے چند برسوں میں نئی شاعری نے بہت سے داغ اٹھائے ہیں۔ اب تک تو ہر بار دل سے یہ دعا نکلتی تھی کہ خدا کرے یہ آخری جھٹکا ہو' لیکن اگست کے مہینے میں چند ہی دنوں کے اندر اندر زیب غوری اور پھر شاذ تمکنت کی موتوں نے یہ دھڑکا لگا دیا ہے کہ شاید دیوان قضا میں نئے شاعروں کی عمریں ہی کم لکھی ہیں۔ شاذ تمکنت نے بام عروج اور بام شہرت دونوں کو بہت جلد چھو لیا تھا۔ ان کی شخصیت میں بھی وہ سحرکاری تھی جسے ہم شاعر کے ساتھ منسوب کرتے ہیں لیکن جس سے اکثر شاعر محروم ہوتے ہیں۔ شہرت اور مقبولیت کے باوجود شاذ اپنے فن سے غافل کبھی نہ ہوئے تھے طویل۔ بیماری نے بھی ان کے شعر کی آب و تاب کو ماند نہ پڑنے دیا تھا۔ پچھلے دنوں خبر آئی تھی کہ وہ صحت مند ہو چکے ہیں اور اپنے نئے مجموعے کی ترتیب میں مصروف ہیں لیکن ان کی یہ صحت مندی مرتے کا آخری سنبھالا نکلی۔ زیب غوری بھی اپنے دوسرے مجموعے کی ترتیب میں منہمک تھے۔ ان کی شاعری بھی نئی نئی منزلوں کو چھو رہی تھی۔ غوری اس حیثیت سے حیرت انگیز شاعر تھے کہ جب ان کا فن کسی خاص بلندی کو چھو لیتا اور لوگوں کو خیال گزرتا کہ وہ اب اس سے بڑھ کر کیا کہیں گے تو ان کے قلم سے ایسی غزلیں نکلتیں جو اس خیال کو غلط ثابت کر دیتی تھیں۔ پچھلے چار پانچ برسوں میں تو خاص کر کے ایسا لگ رہا تھا کہ زیب غوری نے اپنے فن کی تمام سرحدیں مٹا دی ہیں۔ ہر غزل پچھلی غزل سے بہتر ہوتی تھی۔ کاش کہ اردو غزل کا جیالا اور تنہا سولجر ابھی چند دن اور ہم میں رہتا۔

کلیاتِ اقبال (اردو) — صدی ایڈیشن — ۲۰/-
اقبال معاصرین کی نظر میں — وقار عظیم — ۵۰/-
اقبال حیثیت شاعر — رفیع الدین ہاشمی — ۴۵/-
اقبال کی اردو نثر — عبادت بریلوی — ۲۰/-
اقبال شاعر اور فلسفی — وقار عظیم — ۲۰/-
فکر اقبال — خلیفہ عبدالحکیم — ۴۰/-
اقبال فن اور فلسفہ — ڈاکٹر نورالحسن نقوی — ۷/۵۰
تصوراتِ اقبال — مولانا صلاح الدین احمد — ۱۵/-
بانگ درا عکسی — علامہ اقبال — ۱۰/-
بال جبریل عکسی — " — ۸/-
ضرب کلیم عکسی — " — ۸/-
ارمغانِ حجاز اردو عکسی — " — ۴/۵۰

غالبیات

غالب تقلید اور اجتہاد — پروفیسر خورشید الاسلام — ۳/-
غالب شخص اور شاعر — مجنوں گورکھپوری — ۱۵/-
دیوان غالب — نورالحسن نقوی — ۱۳/-
خطوطِ غالب کا فنی تجزیہ — حامدہ مسعود — ۲۰/-
فلسفی غالب — احمد رضا — ۱۰/-

فیض

کلام فیض عکسی — فیض احمد فیض — ۲۰/-
نقش فریادی عکسی — " — ۶/-
دستِ صبا عکسی — " — ۶/-
زنداں نامہ عکسی — " — ۷/۵۰
دست تہ سنگ عکسی — " — ۶/-

سرسید

سرسید ایک تعارف — پروفیسر خلیق احمد نظامی — ۲/-
سرسید اور علی گڑھ تحریک — " — ۴۵/-
سرسید اور ہندوستانی مسلمان — ڈاکٹر نورالحسن نقوی — ۲/-
انتخاب مضامین سرسید — آل احمد سرور — ۶/-
مطالعۂ سرسید احمد خاں — عبدالحق — ۱۵/-

لسانیات و جمالیات

اردو لسانیات — ڈاکٹر شوکت سبزواری — ۱۲/-
اردو زبان و ادب — ڈاکٹر مسعود حسین خاں — ۱۲/۵۰
تاثرات شرق و غرب — پروفیسر ثریا حسین — ۱۵/-
تین جمالیاتی اقدار — ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی — ۱۰/-

مثنوی

اردو مثنوی کا ارتقا — عبدالقادر سروری — ۱۲/۵
کلاسیکی مثنویات اردو — مغیث الدین فریدی — ۶/-
مثنوی گلزار نسیم — ظہیر احمد صدیقی — ۶/-
مثنوی سحر البیان — " — ۶/-

افسانے و ناول

ناولٹ — قرۃ العین حیدر — ۳۰/-
[illegible] (ناول) — " — ۳۰/-
چوٹیں — عصمت چغتائی — ۲۰/-
ضدی — " — ۱۲/-
ہمارے پسندیدہ افسانے — مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز — ۱۵/-
ہندی اور سندھی کے افسانے — " — ۱۵/-
کرشن چندر اور کرشن چندر کے افسانے — " — ۱۵/-
اردو کے تیرہ افسانے — " — ۱۲/-
منٹو کے نمائندہ افسانے — " — ۱۲/-
پریم چند کے نمائندہ افسانے — مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس — ۱۲/-
نمائندہ مختصر افسانے — مرتبہ محمد طاہر فاروقی — ۹/-

ڈرامے

اردو ڈراما کا ارتقا — عشرت رحمانی — ۴۰/-
اردو ڈراما تاریخ و تنقید — " — ۲/-
یونانی ڈراما — عتیق احمد صدیقی — ۲/-
آغا حشر اور اردو ڈراما — انجم آرا — ۳/-
انارکلی — مقدمہ ڈاکٹر محمد حسن — ۹/-

ادب و تنقید

مضامینِ نو — خلیل الرحمٰن اعظمی — ۲۵/-
تنقیدیں — پروفیسر خورشید الاسلام — ۳۰/-
شناسا چہرے — ڈاکٹر محمد حسن — ۱۵/-
ادبی تحقیق مسائل و تجزیہ — رشید حسن خاں — ۲۵/-
تنقیدی تناظر — ڈاکٹر قمر رئیس — ۲۰/-
پریم چند شخصیت اور کارنامے — " — ۳۵/-
احساس و ادراک — ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی — ۲۲/-
انیس شناسی — ڈاکٹر فضل امام — ۱۶/-
[illegible] چہرہ — ڈاکٹر انس فرید — ۲۵/-
فن ابہام اور ادب — " — ۲/-
غزل کا سیاسی منظر نامہ — شمیم حنفی — ۱۰/-
غزل درس غزل — اختر انصاری — ۸/-
اردو قصیدہ نگاری — ڈاکٹر ام ہانی اشرف — ۳۵/-
کلاسک اور روایت — " — ۱۲/-
نثر، نظم اور شعر — منظر عباس نقوی — ۷/۵۰
باغ و بہار — مقدمہ سلیم اختر — ۱۲/-
ناول کا فن — ابوالکلام قاسمی — ۱۵/-
اردو ادب کی تاریخ — عظیم الحق جنیدی — ۹/-
موازنۂ انیس و دبیر — مقدمہ ڈاکٹر فضل امام — ۱۲/-
مقدمۂ شعر و شاعری — مقدمہ ڈاکٹر وحید قریشی — ۱۲/-
امراؤ جان ادا — مقدمہ شمس کاظمی — ۱۲/-
مجموعۂ نظم حالی — مقدمہ ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی — ۷/۵
مولوی مدن احمد کی کہانی — مرزا فرحت اللہ بیگ — ۳/۷۵
آج کا اردو ادب — ڈاکٹر ابواللیث صدیقی — ۱۶/-
جدید شاعری — ڈاکٹر عبادت بریلوی — ۲۵/-

شہرت کی خاطر — ظفر صدیقی
تنقید اور احتساب — ڈاکٹر وزیر آغا
ستارہ یا بادبان — محمد حسن عسکری
انسان اور آدمی — "
اسلوب — سید عابد علی عابد
قرۃ العین حیدر اور ناول — پروفیسر عبدالسلام
مرزا رسوا اور تہذیبی ناول — "
تنقیدی دبستان — سلیم اختر
تحقیقی و تنقیدی مطالعہ باغ و بہار — "
باغ و بہار تحقیق و تنقید کے آئینے میں — "
منٹو کا فن
آب حیات کا تنقیدی و تحقیقی مطالعہ — سید سجاد
مقدمہ آب حیات — مولانا محمد حسین آزاد
مقدمہ و متن امراؤ جان ادا — ڈاکٹر ابواللیث صدیقی
کفن — منشی پریم چند
حسرت موہانی — طلعت سلطانہ

سیاسیات و تاریخ

دنیا کی حکومتیں (ورلڈ کانسٹی ٹیوشن) — محمد ہاشم قدوائی
تاریخ افکار سیاسی (ہسٹری آف پولیٹیکل تھاٹ) — "
جمہوریۂ ہند (کانسٹی ٹیوشن آف انڈیا) — "
مبادی سیاسیات (ایلیمنٹس آف پالیٹکس) — "
مبادیات علم معیشت (ایلیمنٹس آف اکنامکس) — "
تاریخ و تہذیب عالم (ورلڈ ہسٹری) — اے۔ اے۔ ہاشمی

متفرق

ایڈوانسڈ اکاؤنٹس — ڈاکٹر محمد عارف خاں
جدید تعلیمی مسائل — ڈاکٹر صباح الدین علوی
اصول تعلیم — "
عام معلومات — "
ایجادات کی کہانی — "
رہبر صحت — مسرت زمانی
تعلیمی نفسیات کے نئے زاویے — "
علم خانہ داری — "
بچوں کی تربیت — "
گلدستۂ مضامین و انشاپردازی — ڈاکٹر محمد عارف خاں
اردو صرف — ڈاکٹر انصار اللہ
اردو نحو — "
فیروز اللغات جیبی (عکسی)
فیروز اللغات اردو جدید (ریگزین)
اردو سکھشک (ہندی کے ذریعہ اردو سیکھئے)
انگلش ٹرانسلیشن کمپوزیشن اینڈ گرامر — ایم۔ اے۔ مجید

ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ

Regd. With the Registrar of News Paper of India Under No. 12476/66
July, Aug. Sep. 1985

Shabkhoon
URDU MONTHLY
Allahabad-211003

Regd. No AD/42
Price Per Copy
Rs. 3.50

Only Cover Printed at SARTAJ PRINTERS. Allahabad.

شب خون



139

Rs. 3-50

کیا بیانیہ سے کردار کا اخراج ممکن ہے؟

ہماری صدی میں وقتاً فوقتاً جن چیزوں کی "موت" کا اعلان کیا گیا ہے، مثلاً "خدا"، "فلسفۂ مرکزیت انسان"، "المیہ" وغیرہ، ان میں کردار کی موت کا اعلان بھی شامل ہے۔ مثلاً رولاں بارت کہتا ہے کہ "آج کے ناول میں جو چیز متروک ہوتی جا رہی ہے وہ ناول پن یا قصہ پن نہیں بلکہ کردار ہے۔ وہ چیز جس کا لکھنا اب ممکن نہیں، اسم معرفہ ہے۔" کئی جدید ناول نگاروں نے ان مختلف پہلوؤں کا انکار کیا ہے جنھیں بیانیہ میں کردار کی مخصوص صفات سمجھا جاتا ہے اور جن کی بنیاد دراصل انسان کے روایتی تصور پر ہے۔ آلن روب گرییے نے "گہرائی کے قدامت پرستانہ" اسطور کو مسترد کیا اور اس کے ساتھ ساتھ کردار کے نفسیاتی تصور کو بھی مسترد کیا۔ نتالی ساروت نے نہ صرف "نفسیاتی گہرائی" کے تصور پر اعتراض کیا بلکہ اس تصور کے فطری اور لازمی نتیجے یعنی انفرادیت پر بھی اعتراض کیا اور اپنی توجہ اس "گم نام" اور "قبل انسانی" سطح پر صرف کی جو اس کے خیال میں تمام انسانی تناقضات اور اختلافات کی تہ میں موجود رہتی ہے۔ نتالی ساروت نے امید ظاہر کی کہ اس کے ناولوں کا قاری "کسی ایسے جوہر یا ذات میں غرق ہو جائے گا اور غرق رہے گا جو خون کی طرح گم نام ہے، جو لاوے کی طرح بے اسم اور بے خط و خال ہے ..." اور ایلین سیسو (NÉLÈNE CIXOUS) تو نہ صرف ذات انسانی کی استواری اور استحکام پر شک کرتی ہے، بلکہ وہ اس کی وحدت کی بھی قائل نہیں معلوم ہوتی۔ لہٰذا اگر ذات انسانی مستقل نہیں ہے بلکہ ہر وقت تغیر و گذران پذیر ہے، یا وہ مختلف جبلتوں کا ایک گروہ ہے جو متحد ہو کر عمل کرتا ہے تو ظاہر ہے کہ کردار کا پرانا تصور بدل جاتا ہے، یا غائب ہو جاتا ہے۔ اور پرانے وقتوں کے "استوار جوہر ذات" کا تصور پارہ پارہ ہو جاتا ہے۔

لہٰذا کردار کے بارے میں کئی جدید مصنفوں کا خیال ہے کہ وہ ختم ہو چکا ہے اور کئی معاصر نظریہ نگاروں نے اس کے تابوت میں مزید کیلیں ٹھونکی ہیں۔ وضعیاتی (STRUCTURALIST) نظریہ نگار تو اپنے تصورات میں کردار کی جگہ مشکل ہی سے نکال پاتے ہیں ... بہ قول کلر (CULLER) وضعیاتی نقادوں کے نزدیک کردار کا وجود محض فرضی ہے۔

لیکن کیا واقعی کردار بالکل ختم اور مردہ ہو چکا ہے جیسا کہ ان لوگوں کا خیال ہے؟ یہ نئے نظریات کیا کردار کا بالکل قلع قمع کر دیتے ہیں، یا اس کے تصور کے صرف ایک حصے کو مسمار کرتے ہیں؟ ... بعض جدید بیانیہ تحریروں میں جو بالکل غیر شخصی اور خفیف دھندلے کردار ملتے ہیں، کیا ان کا اتنا بھی حق نہیں کہ ان کے بارے میں ایسا نظریہ وضع کیا جائے جو بیانیہ کے تانے بانے میں ان کی جگہ اور تفاعل کو مناسب طرح سے بیان کر سکے؟

شلومتھ رمن کینن

SHLOMITH RIMMON-KENAN

(۱۹۸۳)

شب خون

اکتوبر، نومبر ۱۹۸۵ء

مدیر: عقیلہ شاہین — ٹیلی فون: ۴۲۹۹۶، ۵۲۵۵۰ — جلد: ۱۹ شمارہ: ۱۳۹

مطبع: تاج آفسٹ پریس الہ آباد — سرورق: ادارہ — خطاط: فیاض احمد ریاض احمد

بارہ شمارے: چھتیس روپے — فی شمارہ: تین روپے ۵۰ پیسے — دفتر: ۳۱۳ رانی منڈی الہ آباد

ترتیب و تہذیب

شمس الرحمٰن فاروقی

نثری نظم کی شناخت

گوپی چند نارنگ

اس مضمون کو لکھنے کی ضرورت ہرگز پیش نہ آتی اگر نثری نظم کے بارے میں جو کچھ لکھا جا رہا ہے، اس کی نوعیت محض نظری نہ ہوتی اور اطلاقی پہلو کس پیش نظر رہتا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ابھی ولادت نہیں ہوئی اور حسب نسب اور رنگ و نسل کی بحث چھڑی ہوئی ہے، یا اگر ولادت ہو چکی ہے تو نومولود کو دیکھے بھالے بغیر اس کے عدم اور وجود کی گفتگو ہو رہی ہے۔ یا یہ کہ اتنی اولادوں کے ہوتے ہوئے نئی اولاد کی ضرورت بھی کیا ہے اور اگر ہے تو اس کو اولاد نرینہ کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے یا کسی اور خانے میں رکھا جائے۔ نثری نظم اس میدان کارزار کا منظر پیش کرتی ہے جس میں ہر طرف سے تیروں کی بارش ہے اور بالکل سائے میں وہ سبزۂ نو دمیدہ ہے جو سر اٹھاتے ہی پامال ہو رہا ہے۔ مجھ کم فہم کا خیال ہے کہ اس سلسلے میں بنیادی مشکلات دو ہیں۔ اول یہ کہ اردو اپنے مزاج اور منہاج کے اعتبار سے مغربی زبانوں سے الگ ہے، اس میں نثری نظم کے فریم ورک کو ان سے ہٹ کر دیکھنا ہوگا اور اس کا واحد طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ اسے خود ان اردو تخلیقات سے اخذ کیا جائے جو نثری نظم کے نام سے لکھی جا رہی ہیں۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ وزن، موزونیت، آہنگ، تکلمی آہنگ، داخلی آہنگ یا شعری آہنگ کی جو بحث چھڑ گئی ہے وہ بھی کئی الجھاووں کا شکار ہے۔ ایک الجھاوا تو ہماری اپنی مشرقی روایت کی دین ہے جہاں شاعری میں وزن بنیادی اہمیت رکھتا ہے اور آہنگ وزن ہی کا پروردہ ہے یعنی وزن سے ہٹ کر آہنگ کا کوئی تصور ہی نہیں کیا جا سکتا۔ دوسرا الجھاوا مغربی روایت سے پیدا ہوتا ہے کیونکہ نثر کے شعری آہنگ کی تطبیق اردو پر اس طرح نہیں ہو سکتی جس طرح مغربی زبانوں پر ہوتی ہے۔ رہی نئے تجربے کی ضرورت کی بات تو ضرورت کا معاملہ بھی اتنا آسان نہیں جتنا نظر آتا ہے۔ اس کے "افادی" اور "غیر افادی" پہلوؤں کو تو آسانی سے الگ کیا جا سکتا ہے لیکن اس میں کچھ گرہیں ایسی بھی ہیں جن کا تعلق جتنا شعوری رشتوں سے ہے اتنا لاشعوری تقاضوں سے بھی ہے۔ کسے معلوم تھا کہ غزل جسے حالی کے زمانے سے "غیر افادی" تسلیم کر لیا گیا تھا اور جسے وسط بیسویں صدی میں معطل کر دینے کی تیاریاں بھی ہو گئی تھیں، بغیر کسی ہیئتی تبدیلی کے "غیر افادی" ہونے کے باوجود نہ صرف آبرومندی کی سند پا گئی، بلکہ ثقافتی جڑوں سے احساس کی بھی ضامن قرار پائی۔ یہ سارا عمل ایک صدی کے زمانے میں ہوا۔ نثری نظم کی بحث دس برس سے زیادہ پرانی نہیں۔ اتنے کم وقت میں کسی نئے تجربے کے بارے میں حکم لگانا شاید پیشین گوئی کے ذیل میں آئے گا اور پیشین گوئی تنقید کا منصب نہیں۔ چنانچہ سردست ہم صرف اتنا کہہ سکتے ہیں کہ نثری نظم کے نام پر جو کچھ لکھا گیا ہے اس کو سامنے رکھ کر یہ جاننے کی کوشش کریں کہ اس کی نوعیت کیا ہے اور کیا اس میں واقعی کوئی شعری تجربہ بیان ہوا ہے۔ اگر اس میں اظہار کی تخلیقی قوت نہیں ہے اور یہ بہ حیثیت نظم متاثر ہی نہیں کرتی تو اپنا اور دوسروں کا وقت خراب کرنے کی کیا ضرورت ہے۔ ذیل میں بنیادی تنقیحات قائم کر کے اس کی نوعیت کے مطالعے کی کوشش کی جائے گی۔

(۱)

نثری نظم کی بحث کا آغاز بقول ڈاکٹر وزیر آغا ۱۹۷۰ء میں ہوا جب اوراق، کی ایک خاص اشاعت میں ذوالفقار احمد تابش نے نثری نظم کا سوال

اٹھایا اور بحث میں ڈاکٹر وزیر آغا، ریاض احمد، مرزا ادیب، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر سلیم اختر اور ڈاکٹر سہیل احمد نے حصہ لیا۔ اس وقت نثری نظم لکھی تو جانے لگی تھی لیکن اس نے باقاعدہ رجحان کی صورت اختیار نہیں کی تھی۔ اس کے بعد چند برسوں میں یہ بحث دو دھڑوں میں بٹ گئی اور دو متضاد رویے سامنے آئے۔ ظاہر ہے ایک طرف وہ نئے شاعر ہیں جو نثری نظم کو نئے مؤثر وسیلے کے طور پر برتنا چاہتے ہیں اور اس بنا پر اس کی حمایت کرتے ہیں کہ اس میں تخلیقی تجربہ غیر مسخ شدہ صورت میں ملنے آتا ہے: دوسری طرف وہ حضرات ہیں جو پابند شاعری کرتے ہیں یا پابند نظم اور آزاد نظم کے قائل ہیں۔ یہ لوگ نثری نظم کو اظہار کے عجز سے تعبیر کرتے ہیں اور اس تجربے کو در خور اعتنا نہیں سمجھتے۔ ڈاکٹر انور سدید کا خیال ہے کہ مندرجہ بالا دو طبقوں کے ساتھ ایک طبقہ اور بھی پیدا ہو گیا ہے جس نے نثری نظم کو تحریک کے طور پر تو قبول نہیں کیا لیکن اس تجربے کو بہ یک نظر مسترد کرنے کی کاوش بھی نہیں کی بلکہ نظم کے شعری آہنگ کو برقرار رکھنے کی تائید کی: انھوں نے اس مختصر طبقے میں ڈاکٹر وزیر آغا، وحید قریشی اور ریاض مجید کے نام لئے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی اور خود انور سدید کو بھی اسی طبقے سے متعلق سمجھنا چاہیے۔

ڈاکٹر وحید قریشی کا کہنا ہے کہ "آہنگ کی تلاش میں موجودہ نقائص اور اوزان سے بلند دستور حرف آخر نہیں، آئندہ کے امکانات کو تلاش کرنا فن کار کا بنیادی حق ہے۔ نثری شاعری بھی آہنگ کو تلاش کرنے ہی کی ایک کوشش ہے۔"

ڈاکٹر وزیر آغا کا کہنا ہے "سوال نثری نظم کو مسترد کرنے یا نہ کرنے کا نہیں کیوں کہ اس نئی صنف ادب کے وجود کا جواز بہرحال موجود ہے، لیکن اس کو شاعری کے تحت شمار نہیں کیا جا سکتا۔ کیوں کہ ہر صنف ادب کا کم سے کم ایک وصف ضرور ہوتا ہے۔ نثری نظم کو اگر شاعری کے تحت شمار کیا گیا تو شاعری سے اس کا کم سے کم وصف یعنی شعری آہنگ کا التزام بھی چھن جائے گا۔"

شمس الرحمٰن فاروقی کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔ وہ کہتے ہیں "میں نثری نظم کا مخالف نہیں ہوں لیکن، میں اب تک نہیں سمجھ سکا کہ نثری نظم ہماری شاعری کی کون سی صنفی یا ہیئتی ضرورت کو پورا کرتی ہے۔" (لیکن، راقم الحروف کا ہے)

آپ نے دیکھا، وحید قریشی، وزیر آغا، انور سدید "آہنگ" کو مسئلے کی جڑ قرار دیتے ہیں۔ وزیر آغا اسے اس لئے شاعری تسلیم نہیں کرتے کہ اس میں شاعری کا کم از کم شرط "شعری آہنگ" نہیں ہے، جب کہ شمس الرحمٰن فاروقی سرے سے نثری نظم کے صنفی جواز ہی کے قائل نہیں۔ ظاہر ہے کہ انور سدید نے جس گروہ کو مختصر قرار دیا ہے وہ ہی مختصر گروہ نثری نظم کے رد میں سب سے زیادہ فعال ہے، اور اسی گروہ نے اپنے موقف کو تنقیدی دلائل سے استوار بھی کیا ہے۔

عالمی ادب کی شعری روایت پر نظر ڈالی جائے تو نثری نظم اتنی نئی صنف نہیں جتنا اردو میں اسے سمجھا جا رہا ہے۔ کئی زبانوں کی پرانی لوک روایتوں میں نثری نظموں سے ملتی جلتی منظومات یا ان کے ٹکڑے مل جاتے ہیں۔ البتہ ایک باقاعدہ ادبی تحریک کے طور پر سب سے پہلے نثری نظم نے فرانس میں سر اٹھایا جہاں اسے خاطر خواہ کامیابی ہوئی، چنانچہ بودلیئر کو اس کا امام مانا جاتا ہے۔ رمبو، ملارمے، لوتریامون اور کئی دوسرے اہم شاعروں نے اسے پروان چڑھایا۔ فرانس میں نثری نظم کا وجود درحقیقت وزن، بحر اور قافیے کی جکڑ بندیوں یا تمدن کی مصنوعی پابندیوں کے خلاف بغاوت پر مبنی تھا۔ انگریزی زبان میں اس کا رواج نسبتاً کم ہوا، اس لئے کہ انگریزی فری ورس میں آزادی کے امکانات پہلے سے موجود تھے۔ والٹ وٹمین کی نظموں کے بارے میں اب تک یہ بحث چل آ رہی ہے کہ اس کی بہت سی نظمیں مروجہ اوزان کے سانچوں پر پوری نہیں اترتیں اور فیصلہ نہیں ہو سکا کہ یہ آزاد نظمیں ہیں یا نثری نظمیں۔ نثری نظم کے دوسرے شاعروں میں ترگنیف، رلکے، سولزنٹسن اور بورخیس قابل ذکر ہیں۔ اسی طرح جیمز جوائس، پاسترناک اور ہرمن ہیس کی تحریروں کو بھی بعض لوگ بطور نثری نظم پڑھتے اور داد دیتے ہیں۔

ہندوستان میں ٹیگور کی گیتانجلی کے بارے میں معلوم ہے کہ یہ نثر میں ہے لیکن اس کو بالعموم نظم سمجھا جاتا ہے۔ نیاز فتحپوری نے گیتانجلی کا ترجمہ "عرض نغمہ" کے نام سے بیسویں صدی کے شروع میں کیا تھا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ہے کہ میر ناصر علی ایسی تحریریں خیالات پریشاں کے عنوان سے عرض نغمہ سے بھی پہلے شائع کرا چکے تھے۔ بیسویں صدی کے ربع اول میں شعر منثور، ادبی شہ پارے یا مختلف ناموں سے نثری نظموں سے ملتی جلتی چیزیں لکھی جانے لگی تھیں جن کا ایک ثبوت جوش ملیح آبادی کے پہلے مجموعے روح ادب (مطبوعہ ۱۹۲۰ء) میں ایسی نظموں کا اندراج ہے۔ بقول وزیر آغا ۱۹۲۹ء میں حکیم محمد یوسف حسن مدیر نیرنگ خیال نے پنکھڑیاں کے عنوان سے ایک مجموعہ مرتب کیا تھا جس کے مندرجات

ہیئت اور مزاج کے اعتبار سے نثری نظم کے عین مطابق ہیں۔ آزادی کے بعد سے اس نوع کی باقاعدہ کاوش میرا جی کے یہاں ملتی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کا بیان ہے" ۴۹-۱۹۴۸ء میں بمبئی سے رسالہ خیال میرا جی اور اختر الایمان نکالتے تھے، اس میں کچھ نظمیں چھپا کرتی تھیں، عنوان ہوتا تھا نثری نظمیں اور شاعر کا نام ہوتا تھا بسنت سہائے۔ اس نام کے آدمی کا غالباً کوئی وجود نہیں تھا نہ اب تک سنا گیا کہ ایسا کوئی آدمی تھا۔ میرا ذاتی قیاس یہ ہے کہ یہ نظمیں خود میرا جی لکھ رہے تھے اور انھوں نے اس طرح کا ایک تجربہ کرنے کی کوشش کی تھی جس کو آزاد تلازمہ خیال کہتے ہیں، اور ہر نظم میں تو نہیں لیکن بعض نظموں میں یہ چیز دیکھی جا سکتی ہے جیسے ان کی نظم ہے جاتری"۔ باقر مہدی کا خیال ہے میرا جی کی نظم جاتری میں نثری نظم کی طرف چلنے کا اشارہ ملتا ہے"(بحوالہ شاعر صفحہ ۹۵-۹۶) تاہم نثری نظموں کا پہلا مجموعہ سجاد ظہیر کا پگھلا نیلم ہے جو ۱۹۶۴ء میں شائع ہوا۔ اگرچہ ان نظموں میں بعض مصرعے مروجہ اوزان میں ہیں۔ لیکن یہ امکان تو بعد کی نثری نظم میں بھی ملتا ہے۔ لگ بھگ اسی زمانے میں اعجاز احمد کی نثری نظمیں سویرا اور سوغات میں شایع ہوتی رہیں جن پر داد کبھی ملی۔ البتہ نثری نظم کی ترویج کی تازہ کوششیں ۱۹۷۴ء میں شروع ہوئیں۔ انیس ناگی انھیں رسالہ نصرت کی نثری نظموں کے لئے مخصوص اشاعت سے منسوب کرتے ہیں۔ ان دس برسوں میں ہندوستان میں بھی اور پاکستان میں بھی متعدد شعرا نے نثری نظم کو شعری اظہار کے ایک موثر وسیلے کے طور پر اپنایا ہے۔ ان میں پابند شاعری کرنے والے بھی ہیں اور نئے شعرا بھی۔ بعض نے کم نظمیں کہی ہیں، بعض نے زیادہ اور بعض نے تو مجموعے بھی شایع کئے ہیں۔ ان میں سے بعض اہم نام یہ ہیں :

پاکستان : منیر نیازی، اعجاز احمد، ساقی فاروقی، کشور ناہید، انیس ناگی، صلاح الدین محمود، یوسف کامران، زاہد ڈار، قمر جمیل، مبارک احمد، رئیس فروغ (مرحوم)، فاطمہ حسن، جاوید شاہین، احمد ہمیش، سارا شگفتہ (مرحومہ)، عذرا عباس، افضال احمد سید، سعادت سعید، نسرین انجم بھٹی، سیما خان، اسد محمد خان، شائستہ حبیب، عشرت آفرین، ذی شان ساحل

ھندوستان : خورشید الاسلام، باقر مہدی، بلراج کومل، قاضی سلیم، شہریار، کمار پاشی، نائن فضل، عادل منصوری، محمود سعیدی، زبیر رضوی، صلاح الدین پرویز، حمید الماس، عین رشید، صادق، ظفر اعجمی، صفیہ اریب، مشتاق علی شاہد، مصحف اقبال توصیفی، شین کاف نظام، پریم پال اشک، بیتاب، چندر بھان خیال، حمید سہروردی

ان کے علاوہ بھی دونوں ملکوں میں بہت سے نئے لکھنے والے نثری نظم کو وسیلہ اظہار بنا رہے ہیں، اور ان کی تعداد روز بروز بڑھ رہی ہے۔ ایسے بہت سے نئے لکھنے والوں کی تخلیقات شاعر بمبئی کے نثری نظم اور آزاد غزل نمبر (مطبوعہ ۸۳-۱۹۸۴ء) میں دیکھی جا سکتی ہیں۔

(۲)

نئی نسل کے شاعر نثری نظم کو بالعموم ایک باغیانہ تحریک کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک وزن، بحر، ردیف اور قافیے سے نجات حاصل کرنا تخلیقی آزادی کے لیے ضروری ہے۔ اس رویے کی بہترین ترجمانی رئیس فروغ مرحوم کا وہ بیان ہے جسے انور سدید نے نقل کیا ہے۔

> " پرداز پوئم نے ہمیں وہاں سے پکارا تھا جہاں حرفوں کی جھاڑی میں آگ لگی ہوئی تھی۔ ہم نے آگ سے مکالمہ کیا اور شہر میں جا کر اعلان کیا کہ ہمارے آدمیوں سے وزن، بحر اور قافیے کی بیگار کوئی نہ لے۔ پھر ہم نے اپنی تحریروں پر خون سے نشاں لگا دیئے تاکہ چمک اور گرج کے ساتھ آنے والا وقت جب چوپائیوں کے بہلوٹھوں کو مارتا ہوا آئے تو خون کے نشانوں والی تحریروں کو چھوڑتا جائے۔ اس کے بعد یوں ہوا کہ بادل بہت زور سے کڑکا اور بڑے بڑے اولے گرے اور کفر کی فصلیں برباد ہو گئیں "

یہاں کن بادلوں اور کس ژالہ باری کی طرف اشارہ ہے۔ اگر اس سے مراد پابند شاعری کرنے والوں کی مخالفت ہے یا بعض مقتدر نقادوں کا رویہ ہے تو یہ خدشات بے بنیاد بھی ہو سکتے ہیں کیونکہ تخلیق اگر پر جوش ہے اور زمین زرخیز ہے تو تازہ ہواؤں کے ساتھ نئی فصلیں پھر لہلہا اٹھیں گی۔ دراصل جب بھی کوئی چیز صدیوں تک چلن میں رہے، تو اس کی حیثیت اسٹیبلشمنٹ کا

ہو جاتی ہے۔ ہر اسٹیبلشمنٹ اپنی جگہ پر جبر ہے۔ اگرچہ اس جبر میں اختیار کی راہیں بھی نکلتی ہیں جیسا کہ ہمیشہ ہوتا ہے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ اردو کے عروضی نظام کا تعلق اس کے SUPER STRUCTURE سے ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو اصل کی تمام بحروں کو اردو جوں کا توں اپنا لیتی۔ ایک خاموش دبا دبا سا تغیر کا عمل تاریخ میں برابر جاری رہا۔ بیسویں صدی کے اوائل میں شرر اور اسمٰعیل نے آزادی کے حق میں آواز اٹھائی اور کچھ تجربے کئے گئے۔ پھر عظمت اللہ خاں نے ایک باغیانہ تحریک چلانے کی کوشش کی لیکن خاطر خواہ کامیابی نہ ہوئی۔ بیسویں صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں اسی جذبے نے پھر آزاد نظم کے رجحان کے تحت انگڑائی لی اور باوجود شدید مخالفتوں کے یہ تجربہ کامیاب ہوا اور آزاد نظم اردو شاعری میں راسخ ہو گئی۔ آزاد نظم کا تصور بھی بعض دیگر اصناف کی طرح ہم نے مغرب سے لیا۔ لیکن جتنی آزادیاں آزاد نظم کو مغرب میں حاصل تھیں اتنی اردو میں حاصل نہ ہو سکیں۔ اس کی وجہیں دوسری بھی ہوں گی لیکن ایک خاص وجہ ہماری دقیانوسیت بھی ہے اور دقیانوسی فضا میں تھوڑی سی آزادی حاصل کر لینا بھی ایک بہت اہم تاریخی اقدام تھا۔ جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا نظم کی ساخت میں مزید وسعتیں پیدا کرنے کا کنزرویشن ساری ... ہی اسی کے ساتھ ساتھ پرورش پاتا رہا لیکن اس نے ایک فعال ادبی تحریک کی شکل حال ہی میں اختیار کی۔ نثری نظم کے رد و قبول کے سلسلے میں جو چیز بنیادی تضادات پیدا کر رہی ہے اور سب سے زیادہ الجھن کا سبب بھی ہوئی ہے وہ آہنگ کا تصور ہے۔ ... داخلی آہنگ، نثری آہنگ، مکمل آہنگ، نثری آہنگ، نامیاتی آہنگ وغیرہ مختلف اصطلاحوں سے جو رسم کیا جا رہا ہے آہنگ سے یہ مختلف تصورات اس قدر متضاد اور متناقص ہیں کہ غلط بحث کی صورت پیدا ہو گئی ہے یعنی وہ حضرات بھی جو نثری نظم کے مخالف ہیں اور وہ بھی جو نثری نظم کے حق میں ہیں، کسی نہ کسی طرح کے آہنگ ہی کا سہارا لیتے ہیں۔

پابند شاعری کے بارے میں تو معلوم ہے کہ آہنگ اس کا لازمی عنصر ہے لیکن اگر نثری نظم کے لئے بھی آہنگ ضروری ہے تو پھر یہ معلوم کرنا ہوگا کہ اس آہنگ کی نوعیت کیا ہوگی۔ کیوں کہ اگر یہ آہنگ بھی وزن اور بحر سے ملتی جلتی کوئی چیز ہے تو پھر نثری نظم کی ضرورت ہی کیا ہے اور اگر اس سے الگ ہے تو یہ غور طلب ہے کہ کیا اردو میں اوزان مذکورہ سے ہٹ کر کوئی آہنگ ہو سکتا ہے۔

انیس ناگی جو نثری نظم کی موافقت میں پیش پیش ہیں، لکھتے ہیں:

"اردو شعرا نے اصوات اور آہنگ کے ان دائروں میں سفر کیا ہے جو زبان کے آہنگ کے بجائے عروضی وزن کا نتیجہ ہیں۔ چنانچہ وہ عروضی آہنگ کے بجائے زبان کے "نامیاتی آہنگ" پر انحصار کرنے کا مشورہ دیتے ہیں "جو صوت اور معنی کا بہاؤ ہے"۔

ڈاکٹر وزیر آغا کا بیان ہے: "یہ کہنا ممکن ہے شعری مواد کسی بھی فنی تخلیق کے لئے ناگزیر ہے۔ اس کے بغیر کوئی صنف بھی بارآور نہیں ہو سکتی۔ مگر اسے شاعری سمجھنا ناممکن ہے کیوں کہ اس میں شعری آہنگ کا فقدان ہوتا ہے جس سے شاعری عبارت ہے۔"

شعری آہنگ میں وزن ایک لازمی شے ہے۔ مگر یہ وزن کے علاوہ کچھ اور بھی ہے بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ یہ کچھ اور وزن کے بغیر درشن تو یقیناً نہیں دیتا مگر یہ بھی ضروری نہیں کہ جہاں وزن ہو وہاں یہ کچھ اور بھی لازماً ابھر آئے۔"

"وزن چاہے کسی بھی صورت میں ہو وہ یہ ہر حال نظم اور نثر کا مابہ الامتیاز ہے۔"

اس بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی کے متعلقہ بیانات یوں ہیں:

(۱) "جب تک ہم عروض کی بے جا بندشوں سے اپنے کانوں کو آزاد نہ کر لیں SPEECH RHYTHM میں نظمیں کہنا تو بعد کی بات ہے، اپنی شاعری کے موجودہ ساکت و جامد آہنگوں کے حجرۂ ہفت بلا سے ہی نکل نہ پائیں گے... نظم و نثر کا امتیاز عروض کی حد فاصل سے نہیں کیا جانا چاہئے۔" (لفظ و معنی)

(۲) "اگرچہ رباعی کے چاروں مصرعے مختلف الوزن ہو سکتے ہیں لیکن ان میں ایک ہم آہنگی ہوتی ہے جو التزام کا بدل ہوتی ہے... بعینہ یہی بات نثری نظم میں پائی جاتی ہے... اسی طرح نثری نظم میں شاعری کے دوسرے خواص کے ساتھ موزونیت بھی ہوتی ہے لہٰذا اسے نثری نظم کہنا ایک طرح کا قول محال استعمال کرنا ہے، اسے نظم ہی کہنا چاہئے۔" (شعر، غیر شعر اور نثر)

(۳) "نثری شاعری کے لئے کوئی نظریاتی یا عروضی بنیاد قائم کرنا بہت مشکل

معلوم ہوتا ہے :: (نثری نظم یا نثر میں شاعری)

(۴) " ہمارے یہاں ... ایسا موزوں شعر ممکن نہیں ہے جو کسی بھی بحر میں نہ آسکے :: (ایضاً)

میں نے ان اقتباسات کو بعینہٖ اسی طرح پیش کیا ہے جس طرح شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے تازہ مضمون "نثری نظم یا نثر میں شاعری" میں درج کیا ہے۔ چنانچہ ان کو سیاق و سباق سے الگ کرنے کی ذمہ داری اگر کسی کی ہے تو انھیں کی ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ اقتباس دو میں فاروقی نثری نظم میں شاعری کے دوسرے خواص کے ساتھ موزونیت کو بھی دیکھتے ہیں، اور چوں کہ بہ قول ان کے نثری نظم میں موزونیت ہوتی ہے، اس لئے وہ نثری نظم کو نظم ہی کہنا چاہتے ہیں۔ اقتباس (۱)، (۳) اور (۴) میں انھوں نے بالکل دوسری بات کہی ہے یعنی یہ کہ نثری شاعری کے لئے عروضی بنیاد قائم کرنا بہت مشکل ہے اور نظم کی پہچان عروض سے نہیں کرنی چاہئے، جب کہ اقتباس (۲) میں رباعی کے مختلف الوزن مصرعوں کے حوالے سے انھوں نے جس "ہم آہنگی" یا "موزونیت" کا ذکر کیا ہے وہ دراصل عروض ہی کی دین ہے۔ ممکن ہے ان کے ذہن میں "موزونیت" کا کوئی دوسرا تصور ہو جس کا ان کے مضمون میں کوئی ذکر نہیں چنانچہ اگر اقتباس (۲) جس کی وجہ سے ان کے بیانات میں تضاد لازم آتا ہے نظر انداز کر دیا جائے تو اقتباس ایک، تین اور چار کے بنیادی خیال سے اتفاق کرنا مشکل نہیں کیوں کہ ان بیانات میں انھوں نے دو بے حد اہم باتیں تسلیم کر لی ہیں، جن سے بحث کو آگے بڑھانے میں مدد ملے گی :

(۱) شاعری اور نثر کا امتیاز عروض سے نہیں کیا جانا چاہئے۔

(۲) SPEECH RHYTHM میں نظمیں لکھنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم عروض کی بے جا بندشوں سے اپنے کانوں کو آزاد کر لیں۔

باوجود اس کے کہ یہ بیانات صاف ہیں اور نثری نظم کے لئے کسی طرح کے عروضی سانچے کا سہارا نہیں لیتے، لیکن RHYTHM کے حوالے سے شمس الرحمٰن فاروقی نے آہنگ کا تسمہ لگا رہنے دیا ہے۔ اس آہنگ کی انھوں نے کوئی تعریف نہیں کی اور آہنگ کا یہی چکر سارے جھگڑے کی جڑ ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا آہنگ سے بالکل دوسری چیز مراد لیتے ہیں۔ انھوں نے جس آہنگ کو شاعری کا کم از کم وصف قرار دیا ہے، وہ اسے "شعری آہنگ" سے موسوم کرتے ہیں۔ اس شعری آہنگ سے ان کی مراد اصلاً "وہ آہنگ ہے جو شاعر کو ایک عالم خود فراموشی سے پسرد کر دیتا ہے، یعنی سوتے جاگتے کی سی کیفیت ... جب تک شاعر اس آہنگ کی زد پر نہ آئے، اپنے شعری باطن کی سیاحت کر ہی نہیں سکتا لیکن سوال محض یہی نہیں کہ کیا شعری آہنگ کو منہا کر دینے سے کوئی تخلیق شاعری کہلا سکتی ہے بلکہ یہ بھی کہ کیا شعری آہنگ سے متصف ہوئے بغیر کوئی شاعر شعر کہہ بھی سکتا ہے کہ نہیں؟" گویا شعری آہنگ سے وزیر آغا کی مراد وہ نفسیاتی کیفیت ہے جو شاعر پر تخلیق شعر کے وقت طاری ہوتی ہے۔ اس اقتباس کو ان اقتباسات کے ساتھ ملا کر پڑھیں جو اس سے پہلے پیش کئے گئے ہیں، تو ظاہر ہوتا ہے کہ وزیر آغا شعری آہنگ میں وزن کو ایک لازمی شے سمجھتے ہیں۔ مگر یہ ماورائے وزن ایک ذہنی کیفیت بھی ہے۔ اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے اس کا رشتہ ثقافتی پس منظر میں جاری و ساری آہنگ سے بھی ملایا ہے۔ ان کا بیان ہے "ہر ملک (یعنی ہر ثقافتی اکائی) کی شاعری "وزن" کے مختلف تصورات میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ تصورات کا انتخاب نہیں کرتی بلکہ مجبور ہوتی ہے کہ اس خاص تصور یا تصورات کو اپنائے جو اس کے اپنے ثقافتی ورثے کی دین ہیں جو اس کے تار و پود میں رچے بسے ہی نہیں، اس کے ماحول اور سائکی میں بھی ہمہ وقت موجود ہیں :: جب وہ ثقافتی مجبوری کی بات کرتے ہیں تو ظاہر ہے کہ وزن وہی ہے جو نظام عروض کی دین ہے، کیوں کہ ہر ثقافت کی سماعت اوزان کی ہم آہنگی کا اپنا الگ تصور رکھتی ہے۔ یہاں یہ غور طلب ہے کہ عروضی وزن تو اپنے تکنیکی نظام کی بنا پر تجرباتی بنیاد رکھتا ہے، جب کہ وہ وزن جسے وزیر آغا شعری آہنگ کہہ رہے ہیں (یعنی سوتے جاگتے کی کیفیت یا شعری موڈ) تو یہ سراسر نفسیاتی تصور ہے جس کی تجرباتی بنیاد کا فراہم کرنا ناممکنات کو دعوت دینا ہے۔ کوئی پیمانہ جس کی نوعیت تکنیکی ہو وہ غیر تجرباتی ہو ہی نہیں سکتا۔ وزیر آغا نے ان دونوں کو غالباً اس لئے ملا دیا ہے تاکہ وہ نثری نظم کو نثر کی ذیل میں لا سکیں۔ حالاں کہ وہ جس شعری آہنگ یا تخلیقی موڈ کا ذکر کر رہے ہیں وہ محض شاعری سے مخصوص نہیں بلکہ یہ نفسیاتی تخلیقی کیفیت تمام فنون لطیفہ کی جان ہے۔ رقص، موسیقی، مصوری، ادب، آرٹ کوئی چیز اس سے باہر نہیں۔ اور ادب میں یہ صرف شاعری ہی سے

ضروری نہیں بلکہ تخلیق نثر بھی تخلیقی موڈ کے بغیر وجود پذیر نہیں ہو سکتی۔ نیز چوں کہ مجوزہ شعوری آہنگ کوئی ٹھوس تجرباتی (EMPIRICAL) بنیاد نہیں رکھتا، اس کی مدد سے نثری نظم کی کوئی منفی یا مثبت تعریف مرتب نہیں کی جا سکتی۔

وزن، موزونیت اور شعوری آہنگ کے مجوزہ مطالبات پر نظر ڈال لینے کے بعد اب ایک ہی چیز باقی رہ جاتی ہے یعنی زبان کا نامیاتی آہنگ جو بہ قول انیس ناگی "صرف معنی کا بہاؤ ہے اور ہر طرح کا لہجہ پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے: یہاں نامیاتی آہنگ کو عروضی آہنگ کے بالکل مخالف معنی میں استعمال کیا گیا ہے اور اس سے مراد اگر وہ آہنگ ہے، جس میں لفظوں کی ترتیب نثر کی طرح فطری اور سادہ ہوتی ہے تو بے شک یہ آہنگ نثر یا گفت گو کا بنیادی آہنگ ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے رباعی کے مختلف الوزن مصرعوں کا ذکر کر کے موزونیت اور تکلمی آہنگ میں جو غلط بحث پیدا کیا ہے، قطع نظر اس بیان کے ان کے متذکرہ SPEECH RHYTHM اور نامیاتی آہنگ میں دراصل زیادہ فاصلہ نہیں۔ آہنگ کے ان دونوں تصورات سے بات زبان کے فطری سانچوں یا ان پیمانوں تک پہنچ جاتی ہے جس میں الفاظ کی ترتیب بالکل اس طرح ہوتی ہے جس طرح اصلاً وہ بولے یا بالعموم لکھے جاتے ہیں، نیز کلموں میں جو فطری آثار چڑھاؤ یا زیر و بم کی کیفیت ہوتی ہے جو زبان کا لازمی وصف ہے۔

یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ ہم میں سے وہ لوگ بھی جو نثری نظم کو وزن، بحر، ردیف اور قافیے سے نجات حاصل کرنے والی باغیانہ کوشش سمجھتے ہیں (انیس ناگی) اور وہ بھی جن کے نزدیک نثری شاعری کی کوئی عروضی بنیاد نہیں ہو سکتی (شمس الرحمٰن فاروقی) یہ بھی آہنگ کا اصطلاحی سہارا لینے کے لئے مجبور ہیں کیوں؟ اس لئے کہ صدیوں سے اردو میں شعر کا جو تصور چلا آرہا ہے وہ بغیر آہنگ کے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ تجربہ پسندی کی خاطر ہم نے بہت زور مارا تو اس نتیجے پر پہنچے کہ وزن کی شرط نظم کے لئے ہے، شعر کے لئے وزن شرط نہیں۔ شعر کی یہ تعریف مانع ہے، جامع نہیں۔ سو شعر کے لئے کیا چیز شرط ہے؟ یعنی اگر اس باغیانہ موقف کو تسلیم کر لیا جائے کہ نثری نظم کے لئے وزن شرط نہیں، تو پھر ہمیں بتانا پڑے گا کہ اس کے لئے کیا چیز شرط ہے تاکہ اس کی انفرادی حیثیت قائم ہو سکے۔ نظم کی منفی تعریف کے لئے ہمیں کسی کی تلاش و جستجو کی ضرورت نہیں کیوں کہ نظم خواہ پابند ہو یا آزاد، اس کی منفی تعریف موجود ہے جس کا اطلاق نثری نظم پر بھی کیا جا سکتا ہے لیکن بہ طور ہیئت کے پابند نظم اور آزاد نظم کی الگ الگ تعریف ہے جو کہ اپنی اپنی تکنیکی تجرباتی (EMPIRICAL) بنیاد ہے جس کا اطلاق نثری نظم پر نہیں کیا جا سکتا۔ صرف اتنا ہی نہیں نثری نظم ان ہیئتوں اور ایسی تمام ہیئتوں کو رد کرتی ہے اور ان کے خلاف بغاوت کرتی ہے۔ چناں چہ ضروری ہے کہ یہ جاننے کی کوشش کی جائے کہ نثری نظم کی اپنی ہیئتی بنیاد کیا ہے اور کیا یہ لائق تجزیہ EMPIRICAL ہے کیوں کہ اگر یہ EMPIRICAL نہیں تو الگ سے نثری نظم کا وجود قائم ہی نہیں ہو سکتا۔ ظاہر ہے اس کی بنیاد نامیاتی آہنگ یا تکلمی آہنگ پر ہے۔ اگر اس آہنگ کی تجزیاتی نوعیت معلوم ہو جائے تو مسئلہ حل ہو سکتا ہے لیکن اس آہنگ کی اب تک کوئی تعریف نہیں کی گئی۔ ظاہر ہے کہ اس بارے میں عروض سے مدد نہیں مل سکتی کیوں کہ یہ عروض کی رد ہے۔ جمالیات سے بھی مدد نہیں مل سکتی، کیوں کہ مسئلہ جمالیاتی قدر کا نہیں ہیئتی قدر کا ہے۔ یہ آہنگ چوں کہ بول چال کا آہنگ یعنی زبان کا فطری آہنگ ہے، اگر کہیں سے مدد مل سکتی ہے تو صرف لسانیات اور سانیات میں بھی صرف اس کی شاخ صوتیات سے جو ٹھوس تجزیاتی مشاہدے پر مبنی ہے۔ یہاں یہ عرض کر دوں کہ اصلاً راقم الحروف نے اس بحث کی تکنیکی تفصیل پیش نہیں کی تھی۔ اس مضمون کا پہلا مسودہ اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی کے اردو شعریات پر منعقد ہونے والے سیمینار میں پڑھا گیا تھا، اس وقت بعض شرکا بالخصوص پروفیسر آل احمد سرور اور پروفیسر مسعود حسین خاں نے اصرار کیا کہ اس بارے میں نثری آہنگ کی بحث بھی ضرور سامنے آنی چاہئے۔ سو اس کو انھیں حضرات کی خواہش کے احترام میں درج کیا جاتا ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ نثری نظم جس نئی بوطیقا کی تلاش میں ہے اس کی تکنیکی بنیاد نثری آہنگ کی شناخت ہی پر رکھی جا سکتی ہے۔ اگر یہ شناخت ممکن ہے تو نثری نظم کی شناخت بھی ممکن ہے اور اگر یہ شناخت ممکن نہیں تو نثری نظم کی کوئی تعریف قائم نہیں کی جا سکتی۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ بحث خاصی دقت طلب اور غیر دل چسپ ہے لیکن جن حضرات کی طبیعت ایسے مباحث سے الجھتی ہو، ان کے لئے اس مضمون کا پڑھنا ضروری نہیں۔

(۳)

نثری آہنگ کیا ہے؟

نثری آہنگ کیا ہے؟ نثری آہنگ وہی ہے جو نثر یا بول چال کا آہنگ ہے، لیکن یہ آہنگ کیا ہے اس کا جواب آسان نہیں۔ زبان آوازوں کا مجموعہ ہے۔ آوازیں حروف کی صورت میں لکھی جاتی ہیں۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ حروف ہی زبان ہیں۔ لیکن جب کوئی زبان بولی جاتی ہے اور آوازیں لفظوں میں ڈھلتی ہیں، اور لفظ مل کر کلمے بنتے ہیں، تو کلمے میں صوتی زیر و بم اور بہاؤ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہی صوتی زیر و بم اور بہاؤ کی کیفیت زبان کا آہنگ ہے۔ عام تحریر میں آوازیں تو حروف کے ذریعے ظاہر کر دی جاتی ہیں لیکن صوتی بہاؤ کی یہ کیفیت ضبط تحریر میں نہیں آتی، حالاں کہ کلمے میں کوئی آواز مجرد واقع نہیں ہوتی بلکہ اس صوتی بہاؤ ہی کا حصہ ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ آوازیں (یعنی مصمتے، مصوتے، نیم مصوتے) تو الگ الگ بولے جا سکتے ہیں اور ان کی انفرادی صوتی حیثیت ہے، اس لئے یہ انفرادی طور پر لکھے بھی جا سکتے ہیں، لیکن صوتی بہاؤ کی کیفیت انفرادی صوت کی پہچان نہیں بلکہ آوازوں کے ملنے اور لفظوں کے کلمے میں بولے جانے سے پیدا ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ یہ کیفیت کئی خصوصیات کا مجموعہ ہے جو بیک وقت وارد ہوتی ہیں اور لفظوں اور کلموں پر چھائی رہتی ہیں۔ اس لئے تجصوتیات (PHONOLOGY) میں ان خصوصیات کو SUPRA-SEG-MENTAL PHONEMES کہتے ہیں۔ بعض ماہرین نے انھیں PRO-SODIC FEATURES کا نام بھی دیا ہے۔ جس طرح ہر زبان میں آوازوں کا اپنا نظام ہوتا ہے، اسی طرح ہر زبان ان بالاصوتی امتیازی خصوصیات سے بھی اپنے طور پر کام لیتی ہے۔ بعض زبانوں میں ان کی زیادہ اہمیت ہے، بعض میں کم، لیکن یہ خصوصیات پائی ہر زبان میں جاتی ہیں اور بول چال کے آہنگ کی تشکیل انھیں بالاصوتی امتیازی خصوصیات سے ہوتی ہے۔

آوازوں یعنی حروف کی تعریف کرنا جتنا آسان ہے (کیوں کہ انھیں الگ الگ لکھا جا سکتا ہے) بالاصوتی امتیازی خصوصیات کی نشان دہی کرنا اتنا ہی مشکل ہے، کیوں کہ یہ لہر کی صورت میں واقع ہوتی ہیں، دوسرے یہ موقع و محل کی رعایت اور بولنے والے کے جذبات کے اتار چڑھاؤ سے تبدیل

[illegible] [illegible] ہر [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] مصوتوں [illegible] اور اگر ان میں سے کوئی [illegible] [illegible] بہت [illegible] [illegible] میں ہو تو اس کے وقوع کی حدود بھی معلوم ہیں لیکن ایک ہی [illegible] [illegible] بولا جا سکتا ہے اور ایک ہی کلمہ میں زور کبھی ایک لفظ پر ہو سکتا ہے [illegible] پر۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو آوازیں ایک طرح سے نسبتاً جامد ہیں اور کلمے کا صوتی بہاؤ یا آہنگ نسبتاً سیال ہے۔ یہی سیال پن استعمال کی وہ UNIQUE-NESS رکھتا ہے جو اہل زبان کی خاص میراث ہے، اور غیر اہل زبان اس کو برسوں کی مشق کے بعد ہی سیکھ سکتا ہے۔ آوازیں تو نسبتاً جلد سیکھی جا سکتی ہیں لیکن زبان کا لہجہ آتے آتے آتا ہے۔

اس آہنگ کے تین حصے خاص ہیں:

(۱) طول (QUANTITY)

(۲) بل (STRESS)

(۳) سر لہر (INTONATION)

طول

طول (QUANTITY) سے مراد آوازوں بالخصوص مصوتوں کی کمیت ہے۔ جو مصوتہ جتنا طویل ہوگا اس کے ادا کرنے میں اتنی زیادہ قوت صرف ہوگی اور وہ لفظ میں اتنا نمایاں ہوگا یعنی صوتی زیر و بم میں اس کا کردار نمایاں ہوگا۔ ویسے تو آوازوں کے زمانی وقفے تقریباً مقرر ہیں اور آوازیں انھیں کے مطابق وقوع پذیر ہوتی ہیں اور یہی مقررہ زمانی وقفے ہمارے عروض کی بنیاد ہیں، لیکن عروض کی بنیاد صوت پر نہیں حرف پر ہے۔ اگرچہ حروف مصمتوں اور مصوتوں دونوں کی نمائندگی کرتے ہیں لیکن عروض میں زیادہ تر مصمتی حروف سے کام لیا گیا ہے۔ آوازوں میں مصمتی حروف اور مصوتی حروف باہم متبادل ہو سکتے ہیں، چنانچہ اسی سے بحروں کا ترنم پیدا ہوتا ہے اور ہر شاعر کا مزاج معنیاتی ضرورت اور انتخاب الفاظ مقررہ بحر کے اندر ترنم پیدا کرنے میں کارفرما ہوتے ہیں، لیکن عروض مصوتوں کے گھٹانے بڑھانے کے سلسلے میں شدید بے ضابطگی کا شکار ہے جس کے جواز میں کوئی منطقی دلیل پیش نہیں کی

پا سکتی ہے۔ بہر حال یہ بحث ابھی [illegible] تحقیق کے بعد [illegible] چلن کا درجہ حاصل [illegible] ہے اور جس کا اب دور کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ جو ایک طرح کے الفاظ میں مصوتوں کی کمیت کو کم کرنے کی اجازت دیتا ہے، جب کہ دوسری طرح کے الفاظ میں یہ اجازت نہیں۔ یہ زبان کے فطری بہاؤ کی بہت بڑی آزادی ہے جس پر عروض نے غیر منصفانہ پہرہ بٹھا رکھا ہے۔ نثری نظم کی بنیاد چوں کہ زبان کے فطری بہاؤ یا فطری آہنگ پر ہے، نثری نظم اس فطری آزادی کو بحال کرنے کی طرف پہلا بڑا قدم ہے۔ یوں تو بعض زبانوں میں مصوتوں کے وقفوں کو کبھی طویل یا خفیف کیا جا سکتا ہے لیکن اردو میں ایسا نہیں۔ البتہ اردو میں طویل اور خفیف مصوتوں کے سٹ موجود ہیں جیسے زیر کی آواز اور یائے معروف کا سٹ، یا زبر کی آواز اور الف کا سٹ، یا پیش کی آواز اور واؤ معروف کا سٹ۔ ان میں اور بعض دوسری مصوتی آوازوں میں خفیف اور طویل کی نسبت ہے۔ طویل مصوتوں کا زمانی وقفہ سات آٹھ سینٹی سیکنڈ اور خفیف مصوتوں کا تین چار سینٹی سیکنڈ ہوتا ہے لیکن جیسا کہ پہلے کہا گیا عام بول چال میں یہ وقفے جامد نہیں بلکہ سیال ہیں۔ یعنی تین چار سینٹی سیکنڈ سے سات آٹھ سینٹی سیکنڈ تک ان کا پورا RANGE کام میں آتا ہے۔

بل

دنیا کی بہت سی زبانوں میں جن کا عروض لوچ دار ہے، مصوتوں کو نہیں، بلکہ مصوتوں کی کمیت یعنی مقداری نوعیت کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ زبان کے فطری آہنگ میں یہ آپس میں ایک اور آزادی سے مل کر کام کرتی ہے یا یوں کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ وہ خصوصیت اس خصوصیت سے مربوط ہے کیوں کہ زبان کا فطری آہنگ ایک عنصر کا نام نہیں، بلکہ ایک سے زیادہ عناصر باہم دگر مربوط ہو کر کارفرما ہوتے ہیں۔ دوسری خصوصیت STRESS یعنی بل ہے جو مصوتوں کے ساتھ وارد ہوتا ہے، یعنی جہاں مصوتہ طویل ہوگا، بل بھی [illegible] مصوتوں کی کمیت کل آوازی در اصل بل یعنی زور سے جڑی ہوئی [illegible] زبانوں میں بل امتیازی نوعیت رکھتا ہے وہاں مصوتوں کی تخفیف

واضح رہے [illegible] قرار پاتا ہے۔ بل زبان کے فطری آہنگ کی اساسی خصوصیت ہوتی ہے۔ لیکن ہر زبان میں ایسا نہیں۔ اردو میں بل امتیازی نوعیت نہیں رکھتا۔ یعنی لفظ میں اس کی جگہ بدل جانے سے معنی نہیں بدلتے جیسا کہ انگریزی میں ہوتا ہے۔ مثلاً انگریزی لفظ IMPORT میں اگر پہلے صوتی رکن پر بل ہو تو اس کے معنی ہیں اسم (درآمد) اور اگر دوسرے صوتی رکن پر بل ہو تو اس کے معنی ہیں فعل (درآمد کرنا)۔ یہی حال PÉRMIT، PERMÍT اور سینکڑوں دوسرے الفاظ کا ہے۔ اردو لفظ میں بل کی جگہ بدل دیں تو معنی نہیں بدلتے مثلاً آنا جانا یا داری، شادی یا کسی بھی لفظ میں پہلے صوتی رکن پر زور دے کر بولیں یا دوسرے صوتی رکن پر زور دے کر بولیں معنی میں کوئی فرق واقع نہیں ہوتا چناں چہ اردو میں بل اس طرح امتیازی نوعیت نہیں رکھتا جس طرح انگریزی میں رکھتا ہے۔ لیکن اصل جگہ بدل دینے سے اردو لفظ اجنبی ضرور محسوس ہوتا ہے۔ اس کا مطلب ہوا کہ اردو میں بل کا وجود ہے اور یہ بل زبان کے فطری آہنگ کی تشکیل میں کردار ادا کرتا ہے۔ اس کی تفصیل آگے آئے گی۔

اردو میں بل کے غیر امتیازی ہونے سے ثابت ہے کہ یہ خاصا کمزور ہے۔ کم از کم یہ اتنا نمایاں نہیں جتنا انگریزی میں ہے۔ اس لئے اردو میں بل کی پہچان اور اس کے اصولوں کا تعین خاصا پیچیدہ مسئلہ ہے۔ ہندی اس معاملے میں اردو سے الگ نہیں۔ KELLOGG کی ہندی گرامر ۱۸۷۵ء میں شائع ہوئی۔ اس میں ہندی اردو بل کا سب سے پہلا ذکر ان الفاظ میں ملتا ہے:

"ACCENT THOUGH UNQUESTIONABILY EXISTING IN HINDI, IS MUCH LESS STRONGLY MARKED THAN IN ENGLISH, AND IS QUITE SUBORDINATE IN IMPORTANCE TO QUANTITY. EVEN IN CONVERSATION THE HINDI HABITUALLY OBSERVES THE QUANTITY OF EACH SYLLABLE."[1]

[1] حاشیہ اگلے صفحے پر ملاحظہ ہو۔

اردو میں بل پر سب سے پہلے ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے توجہ دی
اور اردو الفاظ میں بل کے وقوع کے اصول وضع کئے۔ اس کے بعد ڈاکٹر مسعود
حسین خاں نے اس سے بحث کی اور ان میں اضافہ کیا۔ یہ دونوں کتابیں پیرس
میں لکھی گئیں۔ اس کے بعد وقتاً فوقتاً ماہرین اس پر کام کرتے رہے ہیں۔ بڑا
نظر سے اب تک ذیل کے دس حضرات کا کام گزر چکا ہے:

1. MOHIUDDIN QADRI ZORE : HINDUSTANI PHONETICS (PARIS 1930) Pp 105-112.
2. T. GRAHAME BAILEY : "ONE ASPECT OF STRESS IN URDU AND HINDI," JOURNAL OF THE ROYAL ASIATIC SOCIETY, 1933, Pp 124-126.
3. MASUD HUSAIN : A PHONETIC & PHONOLOGICAL STUDY OF THE WORD IN URDU (ALIGARH, 1954) Pp 31-36.
4. S. G. RUDIN : "NEKOTORYE VOPROSY FONETIKI JAZYKA XINDUSTANI," AKADEMIJA NAUK SSSR INSTITUT VOSTOCOVEDENIJA, VCENYE ZAPISKI (1958) Pp 233-263.
5. RAMESH CHANDRA MEHROTRA : "STRESS IN HINDI," INDIAN LINGUISTICS, VOL. 26 Pp 96-105
6. RIPLEY MOORE : A STUDY OF HINDI INTONATION, DISSERTATION FOR THE PH.D. DEGREE OF THE UNIVERSITY OF MICHIGAN, (1963-65) Pp 89-102.
7. ڈاکٹر گیان چند جین: "اردو میں بل اور زور" اردو ادب شمارہ (۱۹۶۲)

(گزشتہ صفحہ کا حاشیہ)

S.H. KELLOGG ; A GRAMMAR OF THE HINDI LANGUAGE, (LONDON 1875) II ED. 1893 P 20

ص ۹۶-۱۰۲ (یہ مضمون "لسانیاتی مطالعے" (دہلی ۱۹۷۸) میں
شامل ہے۔ ص ۹۶-۱۰۲)
8. PUNYA SLOKA RAY : "HINDI URDU STRESS", INDIAN LINGUISTICS 27 (1966) Pp 95-101.
9. ASHOK R KELKAR : STUDIES IN HINDI-URDU, 1: INTRODUCTION & WORD PHONOLOGY (POONA 1968) P 26.
10. ARYENDRA SHARMA : "HINDI WORD ACCENT", INDIAN LINGUISTICS, VOL. 30 (1969) Pp 115-118.

اس سلسلے میں گیان چند جین کا کہنا ہے کہ محی الدین قادری زور
اور مسعود حسین خاں نے بل کی جو تعیین کی ہے، انھیں اس کے بیش تر حصے
سے اتفاق ہے لیکن انھوں نے صوتی رکن کی صرف تین قسمیں مقرر کی ہیں:
ایک ماترا کا رکن، دو ماترا کا رکن، تین ماترا کا رکن۔ ڈاکٹر اشوک کیلکر نے
اس سہ گانہ تقسیم کو بنیاد بنا کر صوتی ارکان کو بنیادی رکن، درمیانہ رکن اور ہلکا
رکن کا نام دے کر بل کے اصولوں کو اور بھی سادہ اور آسان بنا دیا ہے۔ لسانیات
کے ارتقا کا سارا سفر دراصل زبان کے خصائص کے تجزیے اور بیان میں "سادگی"
کی تلاش کا سفر ہے۔ اس میں اصولوں کی سادگی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل
ہے۔ اگرچہ آریندر شرما نے اشوک کیلکر کے اصولوں سے اختلاف کیا ہے اور ان کے
رد میں مثالیں بھی دی ہیں، لیکن چوں کہ یہ ساری مثالیں ہندی (سنسکرت)
الفاظ کی ہیں، میرا خیال ہے کہ اردو کے لئے اب تک کی تحقیقات کی روشنی میں
گیان چند جین اور اشوک کیلکر کے اصول سب سے جامع ہیں۔ ذیل میں مزید
"سادگی" اور آسانی کے لئے ان تین اصولوں کو بھی صرف ایک اصول میں سمیٹنے
کی کوشش کی جائے گی۔ اس سے پہلے دیکھئے کہ اشوک کیلکر نے صوتی ارکان کو تین
شقوں میں بانٹا ہے۔ یہ گیان چند جین کے ایک ماترا، دو ماترا اور تین ماترا
کے رکن ہیں، جن کو انھوں نے بالترتیب ا، ب، ج علامات سے یاد کیا ہے۔
کیلکر کی تین شقیں حسب ذیل ہیں:

ہلکا رکن (LIGHT SYLLABLE) : جو خفیف مصوتہ (یعنی زیر، زبر، پیش) پر ختم ہو، جیسے ادھر، ادھر، کدھر کا پہلا رکن۔

درمیانہ رکن (MEDIUM SYLLABLE) : جو خفیف مصوتے کے بعد ایک مصمتے پر ختم ہو (جیسے اِن، کب) یا طویل مصوتے (الف، واؤ، یائے) پر ختم ہو (جیسے آ، جا، کھا / یا آنا، جانا، کھانا کا کوئی رکن)۔

بھاری رکن (HEAVY SYLLABLE) : مندرجہ بالا دو کے علاوہ کوئی سا رکن (جیسے اون، دام، کاشت، سست، امن، پاؤ، آؤ)۔

اوپر کی تشریحات کی روشنی میں اردو لفظ میں بل کے اصولوں کو ایک قانون میں یوں سمیٹا جا سکتا ہے جو فاکسار کا وضع کردہ ہے :

STRESS ⟶ ' ON { HEAVY SYLLABLE / MEDIUM SYLLABLE — IF NO H SYLLABLE / PENULTIMATE H/M SYLLABLE — IF MORE THAN ONE H/M SYLLABLES }

یعنی موٹا اصول یہ ہے کہ اردو لفظ میں بل سب سے بھاری رکن پر آئے گا۔ اگر کوئی بھاری رکن نہیں ہے تو درمیانہ رکن چونکہ سب سے بھاری ہے، بل اس پر آئے گا۔

اور اگر کسی لفظ میں ایک سے زیادہ بھاری رکن ہوں / یا بھاری رکن کی غیر موجودگی میں ایک سے زیادہ درمیانہ رکن ہوں تو بل آخری سے پہلے والے رکن پر آئے گا۔ ہلکے رکن پر بل آ ہی نہیں سکتا۔ اسی لئے قانون میں سرے سے اس کا ذکر ہی نہیں ہے۔

اشوک کیلکر اور گیان چند جین نے ثانوی بل اور تیسرے درجے کے بل کی بحث بھی چھیڑی ہے۔ ایک ایسی زبان جس میں بل پہلے ہی کم زور سا اور غیر نمایاں ہے، یہ بحث محض نظری موشگافی ہے۔ ویسے بھی لفظ کا بل ہر جگہ واقع نہیں ہوتا۔ جملے میں بل زور اور سرلہرے متاثر ہوتا ہے اور کچھ کا کچھ بدل جاتا ہے۔ اس لحاظ سے البتہ مرکب الفاظ میں یا جملوں میں ثانوی بل کا ہلکا سا جواز ہے جس کی وضاحت آگے آئے گی۔

بل کا نشان ہمیشہ مصوتے پر لگایا جاتا ہے۔ اوپر کے قانون کی روشنی میں ذیل کے لفظوں کو دیکھئے۔ بل کو کھڑے زبر سے ظاہر کیا گیا ہے۔ صوتی رکن جہاں ایک سے زیادہ ہیں، وضاحت کے لئے لفظ کو توڑ کر لکھ دیا ہے

گھاس بھی جھ جیۓ + بی ہے

پاؤں تـ + لے بچھ کر ہی زِ + نہ + دَ + گی کی مُ + راد پا + تا ہے

مُگرَ یہ بھیگ کر کس بات کی گَر + فتا + ری یَنا + تی ہے

شرا + سا + ری کی آنچ کی

کہ جذ + بے کی حد + دت کی

واضح رہے کہ مندرجہ بالا الفاظ اگرچہ کلموں میں واقع ہوئے ہیں لیکن لفظ میں بل کے وقوع کو دکھانے کے لئے ان میں لفظ کا بل الگ الگ ظاہر کیا گیا ہے۔ جملے میں بل طول کے علاوہ آہنگ کے تیسرے عنصر یعنی سرلہرے سے بھی متاثر ہوتا ہے، اس کی بحث آگے آئے گی۔

سرلہر (INTONATION)

زبان کے بالاصوتی عناصر میں طول اور بل کے ساتھ ساتھ سرلہر کی بھی بڑی اہمیت ہے کہ آہنگ کے نشیب و فراز یا زیر و بم کا کوئی تصور سرلہر کے بغیر مکمل ہو نہیں۔ ہم ہمیشہ ایک سی بلندی سے نہیں بولتے۔ جملے میں آواز کبھی نیچے آتی ہے کبھی اونچی اٹھتی ہے۔ آواز کے اس اتار چڑھاؤ کو سر (TONE) کہتے ہیں۔ آواز کی زیادہ بلندی یا کم بلندی کے لئے "صوت درجہ" (PITCH) کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ جملے میں اونچائی کے اختتامی حصے کو CONTOUR "لہریا" کہتے ہیں۔ جملے میں سر ایک مسلسل کیفیت ہے جو آواز کے "صوت درجہ" (PITCH) اور لہریے (CONTOUR) سے مل کر بنتی ہے۔ مختلف زبانوں میں اس کے مختلف درجے ہیں۔ طول اور بل کو تو الگ الگ لفظوں میں دکھا سکتے ہیں لیکن سر لہر (اردو میں) کلمہ یا اجزائے کلمہ کے ساتھ ہی واقع ہو سکتی ہے۔ جاپانی زبان یا اس سے ملتی جلتی زبانوں میں سر لفظ کا امتیازی وصف ہے۔ ایک لفظ کو اونچے سر کے ساتھ بولیں تو ایک معنی اور سر بدل کر بولیں تو دوسرے معنی حاصل ہوتے ہیں۔ اردو میں ایسا نہیں ہے۔ البتہ جملے کی اقسام اور جملوں کے معنی کی تفریق میں یعنی گرامر میں سرلہرے بیش بہا مدد ملتی ہے۔ مثلاً

حامد بازار گیا تھا۔

کہ اگر ہم اوپر سے نیچے کی طرف لہر کے ساتھ "حامد بیمار ہے" کہیں تو یہ بیانیہ جملہ ہے جس میں اطلاع دینا مقصود ہے لیکن اگر اسی کو ہم نیچا اٹھتے ہوئے سر سے بولیں تو یہی جملہ استفہامیہ بن جاتا ہے۔ مزید یہ کہ اگر "حامد" پر زور دے کر سر کو فوری بلند کر کے بولیں تو یہی جملہ استعجابیہ بن جاتا ہے یعنی حامد تو بیمار ہے یا اسے بازار جانا منع ہے، وہ کیسے بازار چلا گیا، یا کہا تو محو دے تھا تعجب ہے کہ حامد بازار چلا گیا۔ نیز اگر یہ جانے حامد کے بازار پر زور دے کر اور سر کو بلند کر کے بولیں تو بھی معنی بدل جائیں گے۔ اس سے ظاہر ہے کہ سر لہر اردو لفظ میں تو امتیازی نہیں لیکن جملے میں امتیازی ہے۔

جس طرح بل اس بات پر منحصر ہے کہ لفظوں کے بولتے ہوئے پھیپھڑوں سے آنے والی ہوا کے اخراج میں کتنا زور صرف ہو رہا ہے یا ادائیگی کتنی قوت سے کی جا رہی ہے، اسی طرح سر لہروں کی تشکیل میں صوتی لبوں کا تناؤ اور ان کا ارتعاش کارفرما رہتا ہے۔ گویا بولتے وقت ہوا کے اخراج کے (۱) وقفے یعنی طول (۲) قوت یعنی زور یا بل، اور (۳) صوتی لبوں کا تناؤ یعنی سر لہر مل کر زبان کے فطری آہنگ کی تشکیل کرتے ہیں۔

اردو (اور ہندی) میں سر لہر (INTONATION) کے مسئلے پر اب تک درج ذیل حضرات نے توجہ کی ہے:

1 MOHIUDDIN QADRI ZORE: HINDUSTANI PHONETICS (PARIS 1930) Pp 113-116.

2. KATAYUN H. CAMA: "A STUDY OF THE NATIVE HINDUSTANI MELODY PATTERN & THE AQUIRED ENGLISH MELODY PTTERN WITH SPECIAL REFERENCE TO THE TEACHING OF ENGLISH IN INDIA," ARCHIVES NEERLANDAISES DE PHONETIQUE EXPERIMENTALE (1939) Pp 103-110.

3. J.R FIRTH: INTRODUCTION TO A.H. HARLEY COLLOQUIAL HINDUSTANI (LONDON 1944); INTRODUCTION TO T. GRAHAME BAILEY TEACH YOURSELF URDU (LONDON 1956).

4. W.K. MATTHEWS: "PHONETICS AND PHONOLOGY IN HINDI," MAITRE PHONETIQUE, SER 102 (1954) Pp 18-23

5. VASUDEV NANDAN PRASAD: ADHUNIK HINDI VYAKARAN AUR RACHNA (PATNA 1956)

6. گوپی چند نارنگ: "اردو کی بنیادی اور ذیلی آوازیں" اردو نامہ شمارہ ۱۴ (اکتوبر۔دسمبر ۱۹۶۳ء) ص ۷-۲۵۔
نیز دیکھیے: اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو (اڈیشن دوم دہلی جنوری ۱۹۷۴ء) ص ۵۲-۵۶۔

7. PUNYA SLOKA RAY: "THE INTONATION OF STANDARD HINDI," (CHICAGO 1964) MIM.

8. RIPLEY MOORE: A STUDY OF HINDI INTONATION, DISSERTATION FOR THE PH.D. DEGREE OF THE UNIVERSITY OF MICHIGAN (1963-1965) P 129.

محی الدین قادری زور، میتھوز اور واسو دیو نندن پرشاد نے دو سر لہروں کا ذکر کیا ہے۔ فرتھ اور کاما نے سر لہروں کے وجود کی توثیق کی ہے درجہ بندی نہیں کی۔ راقم الحروف نے سب سے پہلے درجہ بندی کی اور تین امتیازی سر لہروں کی نشان دہی کی۔ پنیہ شلوک رے اور رپلی مور دونوں اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ اردو (ہندی) میں تین طرح کے صوت درجے ہیں۔ اردو نامہ (۱۹۶۳ء) کے مضمون میں میں نے ان تین صوت درجوں کے لئے ۱ سے خفی، ۲ سے میانہ اور ۳ سے جلی لہجہ مراد لیا تھا۔ رے کی دریافت ہے کہ بل کے ONSET سے لے کر سانس وقفہ تک PITCH (صوت درجہ) کی کارفرمائی رہتی ہے جو مسلسل کیفیت ہے اور جس کو انھوں نے لہر یا CONTOUR کہا ہے۔ مور نے لہروں کے پانچ خصائص بیان کئے ہیں:

۱۔ مائل بہ فراز

۲۔ مائل بہ نشیب

۳۔ ہموار

۴۔ فراز مائل بہ نشیب

۵۔ نشیب مائل بہ فراز

تماشا شروع ہونے میں تو ابھی آدھا گھنٹہ باقی ہے



عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ جہاں طول زیادہ ہو یعنی رکن بھاری ہو، وہاں بل بھی نمایاں ہوتا ہے، اور جملے میں صوت درجہ بھی وہیں اونچا ہوتا ہے۔ ریلے مور کا کہنا ہے کہ ان تینوں عناصر میں سے استثنائی صورتوں میں صرف دو عنصر بھی مل کر آ سکتے ہیں۔ یعنی صوت درجہ تو بلند ہو اور زور دینے کی وجہ سے بل میں شدت ہو لیکن رکن میں طول نہ ہو۔ گویا بھاری رکن کے اصل بل سے ہٹ کر جملے میں کسی مقام پر زور دینے سے درمیانہ درجے کے رکن پر بھی بل آ سکتا ہے جہاں صوت درجہ بلند ہو گیا ہو، نیز یہ بھی ممکن ہے کہ طول اور بلند صوت درجہ تو ہو لیکن زور نہ ہو یا طول اور زور تو ہو لیکن بلند صوت درجہ نہ ہو۔ (ص)

اوپر کے جملے میں سب سے زیادہ زور /آدھا گھنٹہ/ پر ہے لفظ میں بل کے قاعدے کی رو سے /آ/ اور /دھا/ دونوں درمیانے درجے کے برابر برابر رکن ہیں۔ سو آخری سے پہلے رکن یعنی /آ/ پر بل آنا چاہئے۔ اسی طرح گھن + ٹہ میں /گھن/ نسبتاً بھاری ہے، اس پر بل آنا چاہئے لیکن جملے میں زور کی وجہ سے /آدھا گھنٹہ/ ایک ہی STRESS GROUP میں آ گئے۔ ایک ہی بل گروپ میں نمایاں بل صرف ایک ہی رکن پر آ سکتا ہے دو پر نہیں۔ یہاں "آ"، "دھا" اور "گھن" تینوں درمیانے درجے کے رکن ہیں، (ٹہ کا سوال نہیں کیوں کہ وہ خفیف رکن ہے) قاعدہ یہ ہے کہ بل سب سے بھاری رکن پر آئے گا، لیکن اگر ایک سے زیادہ ایک ہی جیسے رکن ہوں تو بل آخری سے پہلے رکن پر آئے گا۔ چناں چہ "دھا" پر بل آئے گا اور صوت درجہ (PITCH) بھی وہیں زیادہ بلند ہے۔ اسی طرح /ہونے میں/ کا ایک STRESS GROUP ہے لفظی بل کے قاعدے کی رو سے /ہو/ پر بل آ سکتا تھا لیکن جملے میں /میں/ کے ساتھ آنے کی وجہ سے یہ بل آخری سے پہلے رکن یعنی /نے/ پر آ گیا۔ اس بات کو یوں بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ اصلاً تو لفظ /ہونے/ میں /ہو/ پر بل تھا لیکن جلد بولتے ہوئے کیوں کہ /ہونے میں/ ایک گروپ میں آ گیا، نمایاں بل /نے/ پر وارد ہو گا، اور /ہو/ کا بل کم زور پڑ گیا۔ اس کم زور بل کو ثانوی بل کہہ سکتے ہیں۔ اردو میں ثانوی بل کی یہی توجیہ ہو سکتی ہے یا پھر مرکب الفاظ میں، مثلاً خوب صورت میں اصلاً خوب پر بھی بل تھا، اور صو + رت میں آخری سے پہلے رکن یعنی /صو/ پر بھی بل تھا لیکن جب دونوں لفظ ملا کر بولے جائیں گے تو خوب، صو اور رت میں سب سے بھاری صوتی رکن خوب ہے، سو نمایاں بل اس پر آئے گا، اور /صو/ کا بل ثانوی بل ہو جائے گا۔ حق بات یہ ہے کہ ثانوی بل ایک نظری موشگافی ہے۔ نثری آہنگ کو سمجھنے کے لئے اصل بل کا جاننا ہی کافی ہے۔

جملے میں بل خاص الفاظ ہی پر آتا ہے، حروف جار، ضمیر، تمیز، امدادی افعال یا جملے کے آخری الفاظ پر بالعموم نہیں آتا۔ اس لئے ہر لفظ پر بل ظاہر نہیں کیا گیا۔ بیانیہ جملے میں جس لفظ پر سب سے زیادہ زور ہو، اس کے بعد صوت درجہ گرتا چلا جاتا ہے۔ بیانیہ جملوں میں لہجہ عموماً ہموار ہوتا ہے سوائے اس لفظ یا الفاظ کے مجموعے کے جس پر زور دینا مقصود ہو۔ گالی یا رضا مندی کے جملوں میں لہجہ مائل بہ نشیب رہتا ہے جبکہ شکایت اور درخواست میں فراز مائل بہ نشیب۔ احترامی جملوں میں مائل بہ فراز۔ اسی طرح معلوماتی سوالوں میں مائل بہ نشیب، ہاں، نہیں والے سوالوں میں مائل بہ فراز اور ندائیہ جملوں میں بھی مائل بہ فراز لہجہ ملتا ہے لیکن غصے، خوشی، طنز اور دوسری جذباتی کیفیتوں کے تحت لہجہ تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ تنہا لفظ ہی معنی کی تفریق میں مدد نہیں کرتے۔ یہ جو عام طور پر کہا جاتا ہے کہ لفظ معنی کی تفریق کرتے ہیں وہ ادھوری سچائی ہے، جملے میں طول، بل اور صوت درجہ مل کر یعنی جملے کا آہنگ معنی کی پوری تشکیل کرتا ہے۔ بغیر آہنگ کے جو لفظوں کا مجموعہ تو ہے لیکن پوری طرح بامعنی نہیں۔ آہنگ ہی جملے کو پوری طرح بامعنی بناتا ہے۔[1]

---

[1] اس سلسلے کی ایک عمدہ بحث رنگا اور اور رنگا ماتی کے فرق کی ہے۔ اد... کراچی شمارہ ... (اکتوبر۔ دسمبر ۱۹۹۳ء) میں جیب (بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

شعیب خود

[illegible]

کا آہنگ ملاحظہ فرمایئے، پڑھنے کے انداز میں فرق ہو سکتا ہے لیکن ماحول یہی ہوگا جو درج کیا جا رہا ہے۔ بل طوکی کے ساتھ وارد ہوتا ہے، اس کو

(گزشتہ صفحہ کا بقیہ حاشیہ) میرا مضمون "اردو کی بنیادی اور ذیلی آوازیں" شائع ہوا، اس سے پہلے ڈاکٹر مسعود حسین خاں کا مضمون "اردو صوتیات کا خاکہ" اور خاکسار کا مضمون "اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو" رسالہ اردوئے معلیٰ دہلی یونیورسٹی کے لسانیات نمبر میں ۱۹۶۲ء میں شائع ہو چکے تھے۔ ان میں اردو مصوتوں اور مصمتوں کی بحث تھی۔ ان مضامین کا ذکر ڈاکٹر گیان چند جین نے اپنے مضمون "اردو کی آوازیں" مطبوعہ اردو ادب شمارہ ۴ (۱۹۶۱ء) میں کیا ہے۔ بعد میں راقم الحروف کے بارے میں ڈاکٹر گیان چند جین کا جو مضمون اردو نامہ شمارہ ۱۶۵ میں شائع ہوا، اور جس کا جواب میں نے شمارہ بیس میں دیا تھا، اس میں (امر: چڑھ رنگا) اور رنگا (ماضی: کپڑا رنگا گیا تھا) میں فرق کرتے ہوئے میں نے سوال اٹھایا تھا کہ ان الفاظ میں فرق نون کے تلفظ کا نہیں، جیسا کہ ڈاکٹر گیان چند جین کرتے ہیں۔ بلکہ فرق بل اور سر لہر کا ہے۔ اس کا جواب ڈاکٹر گیان چند جین نے نہیں دیا کیوں کہ اس سے ان کی نون کی تقسیم پر سوالیہ نشان قائم ہو جاتا ہے، دوسرے اگر بل کا فرق تسلیم کر لیا جائے تو اردو میں بل امتیازی قرار پاتا ہے، اس لئے کہ دونوں الفاظ میں معنی کا فرق ہے، اور یہ فرق از روئے بل قائم ہو رہا ہے۔ کچھ مدت بعد جملے میں بل کی حیثیت پر غور کرتے ہوئے اس مسئلہ کا حل خود مجھے سوجھ گیا۔ وہ یہ کہ رنگا / ماضی میں قاعدہ کے مطابق بل پہلے رکن پر ہے۔ یہ جملے میں بھی قائم رہتا ہے، اس لئے کہ جملہ مائل بہ نشیب صوت درجہ (PITCH) پر ختم ہوتا ہے۔ اس کے برعکس رنگا / امر بہ طور جملہ مائل بہ فراز صوت درجہ کے ساتھ ادا ہوگا جس سے بل جو پہلے رکن پر تھا بدل کر دوسرے رکن پر آ جاتا ہے۔ یعنی اصل بل تو پہلے رکن ہی پر ہے، تبدیلی جملے کی سر لہر کی وجہ سے ہوتی ہے۔ اب نثر کے آہنگ کے مسئلے پر لکھتے ہوئے جب RUDIN کے مضمون کا انگریزی ترجمہ کم نیلسن کا کیا ہوا نظر سے گزرا تو معلوم ہوا کہ رنگا / ماضی اور رنگا / امر جوڑے کی دو شقیں RUDIN کو بھی اسی الجھن کا سامنا ہوا ہے، اور وہ بھی اسی نتیجہ پر پہنچا کہ اس مسئلہ کو جملے کے آہنگ یعنی SENTENCE PROSODY کی ۴۴

موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا

کہیں پر ایک آبادی کا ٹکڑا ہے\
اور کہیں پر سبز قطعۂ اراضی\
خالی زمین کا ایک وسیع رقبہ ہے\
جس پر رات کی بوندا باندی کے نشان ہیں\
اس رقبے پر دو خاطر عورتیں چلی جا رہی ہیں\
ایک خاموش خاموشی ہے ایک شوخ اور تنہس کہ\
ایک آدمی ان سے کچھ فاصلے پر ان کے پیچھے پیچھے چل رہا ہے\
ایک طرف درختوں کے جھنڈ میں\
ایک خانقاہ کے آثار ہیں\
دوسری طرف سرسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی مہک

(ساقی بیار ۱۹۸۲ء)

روشنی میں حل کرنا چاہیے۔ RUDIN کی رائے سے میرے خیال کی توثیق ہو جاتی ہے۔

اس بحث سے یہ مسئلہ صاف ہو جاتا ہے کہ نثری نظم میں صرف اپنا آہنگ رکھتے ہیں۔ یہ آہنگ آواز کے دقفوں یعنی طول، زور یعنی بل اور آواز کے زیر و بم یعنی سر لہروں سے مل کر مرتب ہوتا ہے۔ بول چال کی فطری نغمگی انہیں تین اجزا سے عبارت ہے۔ ان تین اجزا یعنی طول، بل اور سر لہر کو بالترتیب RHYTHM، DYNAMICS اور MELODY بھی کہا جاتا ہے۔ عروض میں یہ نغمگی اوزان کی خاص ترتیب اور موزونیت سے پیدا ہوتی ہے۔ بول چال یا نثر میں یہ جملے کے فطری آہنگ سے وجود میں آتی ہے۔ فطری آہنگ کے حق میں دو باتیں خاص کہی جا سکتی ہیں، اول یہ کہ اس میں خیال کے اظہار کو موزونیت کے لئے مسخ کرنے کی ضرورت نہیں۔ دوسرے یہ کہ جملے میں الفاظ اس وقت تک پورے معنی نہیں رکھتے جب تک وہ آہنگ کے ساتھ ادا نہ ہوں۔ یعنی آہنگ معنی کی کل تفریق میں نہایت اہم کردار ادا کرتا ہے۔ چنانچہ زبان کے فطری آہنگ پر انحصار کرنے سے نثری نظم نہ صرف زبان کی فطری نغمگی کا ساتھ دینے کی ضمانت فراہم کرتی ہے، بلکہ اظہار کی مکمل آزادی کی ایسی راہ بھی کھولتی ہے جو اس سے پہلے موجود تو تھی لیکن شاعری کے لئے میسر نہ تھی۔

(۴)

نثری نظم کی نظریاتی بنیاد کو ثابت کرنے کے لئے زبان کے فطری آہنگ کی وضاحت ضروری تھی۔ نثری آہنگ وہی ہے جو زبان کا فطری تکلمی آہنگ ہے۔ تقریباً دس برس سے نثری نظم کے ضمن میں آہنگ کا ذکر چل رہا ہے لیکن اس کی تکنیکی بنیادوں کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اوپر کی بحث سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ نثری آہنگ بھی نغمگی کے کسی بھی نظام کی طرح تجزیاتی (EMPIRICAL) بنیاد رکھتا ہے اور اس کی مدد سے نثری نظم کی ہیئتی تعریف ممکن ہے۔ یہ آہنگ چوں کہ زبان کی فطری ساخت پر مبنی ہے اور بہ حیثیت جوہر کے جملے میں موجود ہے (کیوں کہ بغیر آہنگ کے عناصر کے جن کا ذکر اوپر کیا گیا، کوئی جملہ کلی طور پر بامعنی نہیں ہو سکتا) اس کے لئے کسی خاص التزام کی ضرورت نہیں۔ یہ وزن کی طرح تجزیاتی تو ہے لیکن چوں کہ زبان کی فطری آزادی پر مبنی ہے اور جملے کے ساتھ از خود وارد ہوتا ہے اس لئے وزن کی طرح اس کے لئے شعوری التزام کی ضرورت نہیں ہے۔ ہر زبان

کی فطری نغمگی دوسری زبان کی نغمگی سے مختلف ہوتی ہے۔ اردو زبان کی بھی اپنی فطری نغمگی ہے اور نثری آہنگ اسی فطری نغمگی اور اس کے امتیازات پر مبنی ہے جس کی تفصیل اوپر پیش کی گئی۔ اس بحث کے بعد آئیے اب دیکھیں کہ اردو میں نثری نظم کے نام پر جو تخلیقات پیش کی جا رہی ہیں وہ نظم کے تقاضوں کو کہاں تک پورا کرتی ہیں؟ نثری نظم لکھنے والوں کے قافلے میں بہت سے نام ہیں اور نثری نظموں کے بہت سے مجموعے اور انتخاب بھی شائع ہو چکے ہیں لیکن یہاں استصواب کے لئے صرف ایسے شاعروں کو لیا جائے گا جنھوں نے محض کسی تبلیغی یا تحریکی جوش کے زیر نظر ایسی نظمیں نہیں لکھیں، بلکہ جو پابند شاعری میں بھی مستحکم حیثیت رکھتے ہیں۔ اس سے اس مفروضے کی بھی تصدیق یا تردید ہو جائے گی کہ نثری نظم عجز بیان کی دلیل ہے یا اسے صرف انھیں لوگوں نے وسیلۂ اظہار بنایا ہے جو مروجہ پابند شاعری نہیں کر سکتے۔ سب سے پہلے چھوٹے چھوٹے پارے دیکھئے:

پوری زندگی
کا حساب
کون دے سکتا ہے
حساب دینے کے لئے
پوری زندگی چاہئے

یہ کتنی عجیب
بات ہے کہ زمانہ
بزدل کو ہمیشہ معاف
کر دیتا ہے، مگر
بہادر کو کبھی
معاف نہیں کرتا

جو تمہیں عیب ہے
وہی تمہارے عیوں

کا باعث ہے
اور جو تمھیں نصیب نہیں
ہے، تم اسی کی
بدولت زندہ ہو

جب خوابوں کے دن بیت گئے
اور مایوسی بربادی
کرنے
میں ناکام رہی
تب یہ راز کھلا
کہ زندگی خوشی
کے بغیر بھی ممکن
ہے

ان میں لفظوں کی ترتیب فطری اور سادہ ہے جیسے بالعموم نثر میں ہوتی ہے۔ کسی لفظ کو آگے پیچھے نہیں کیا گیا لیکن اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ہر پارے میں کوئی تجربہ بیان کیا گیا ہے۔ لفظوں کو جس طرح سطروں میں بانٹا اور لکھا گیا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ تخلیق کار ان کو نظم کے طور پر پیش کرنا چاہتا ہے۔ لفظوں کی سطروں میں بالقصد تقسیم اور پیش کش شاعری میں بے اہمیت نہیں ہے۔ یہ بحث آگے اٹھائی جائے گی۔ سردست یہ ملاحظہ ہو کہ ان تمام پاروں میں صرف ایک ایک کلمہ بیان ہوا ہے۔ پہلے پارے کے دونوں حصے یعنی "پوری زندگی کا حساب کون دے سکتا ہے، حساب دینے کے لئے پوری زندگی چاہیئے" باہم دگر مربوط ہیں۔ دوسرے پارے میں چوتھی سطر میں حرف "مگر" سے ارتباط ثابت ہے۔ تیسرے اور چوتھے پارے میں یہ فاصل لفظ "اور" اور "تو" کا ہے اور پانچویں پارے میں کلمے کے دو اجزا میں ربط لفظ "تب" سے پیدا ہوا ہے۔ ان پاروں پر یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ یہ نظمیں کہاں ہیں، یہ تو PARODOX ہیں یعنی ایسا بیان جو بظاہر متضاد ہو لیکن دراصل سچائی کا عنصر رکھتا ہو (قول محال) یا یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ان کلموں کے باہم مربوط حصوں کے معنی کو جس طرح مربوط کیا گیا ہے اس سے ان دونوں میں EPIGRAM یا AXIOM کی شان پیدا ہو گئی ہے۔ یہ نثر کے شعری لوازم ہیں جو بازن کلام میں بھی واقع ہو سکتے ہیں۔ یہ بہر حال اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ہر پارے میں ایک تجربہ بیان ہوا ہے اور اس کا اظہار شعریت سے عاری نہیں۔ اب ایک اور نظم دیکھئے :

جب
جنگل کی چھوٹی چھوٹی
کچی کچی جھونپڑیوں سے
ناتراشیدہ، نیم برہنہ
جوان لڑکیاں
سال کے پیڑ جیسی سیدھی
اپنے سینوں کے سڈول بوجھ
اور چوکنی آنکھوں کے ساتھ
شہر کے بازار میں
مہوے لے کر آتی ہیں
تو بوڑھی زمین
کی چھاتیوں میں
دودھ اتر آتا ہے

اس پر شاید ویسا کوئی الزام عائد نہیں ہوتا جو پہلے کے پانچ پاروں پر عائد ہو سکتا تھا یعنی ان کی نوعیت قول محال ہے اور ان میں خیال کا شعری ارتقا نہیں ملتا۔ اگرچہ تائید میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ جب پابند یا آزاد نظمیں ایک مصرعے یا ایک سطر کی ہو سکتی ہیں (منیر نیازی کے یہاں جس کی متعدد مثالیں موجود ہیں) تو پھر نثری نظم ایک کلمے یا ایک کلمے کے دو اجزا میں کیوں نہیں کہی جا سکتی۔ قطع نظر اس کے اوپر کی نظم میں جو تجربہ بیان ہوا ہے اگرچہ اس میں بھی دو نحوی ٹکڑے ہیں یعنی (ایک) جب جنگل کی چھوٹی چھوٹی کچی کچی جھونپڑیوں سے ناتراشیدہ، نیم برہنہ جوان لڑکیاں ... مہوے لے کر

آتی ہیں۔ (دو) تو بوڑھی زمین کی چھاتیوں میں دودھ اتر آتا ہے لیکن اس میں قولِ محال کی کیفیت نہیں بلکہ خیال کا ارتقا ہے۔ پہلے حصے میں ناتراشیدہ نیم برہنہ، سال کے پیڑ جیسی سیدھی، سینوں کے سڈول بوجھ جیسے پیکروں کے باوصف ایک واقعاتی بیان ہے۔ جب کہ بوڑھی زمین کی چھاتیوں میں دودھ اتر آنا ایک سر استعاراتی پیرایہ ہے، جس سے پورا اظہار ایک تمثیل وحدے میں ڈھل جاتا ہے۔ اب اگر یہ انداز نظم ہے تو سطروں کو مصرعے کہا جا سکتا ہے۔ اب تک جو نظمیں پیش کی گئیں وہ خورشید الاسلام کی تھیں۔ اب ذرا منیر نیازی کے یہاں سے دو مثالیں دیکھئے۔ ہمارے عہد کی شاعری میں منیر نیازی کی جو امتیازی حیثیت ہے اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو:

اب میں اسے یاد بنا دینا چاہتا ہوں

میں اس کی آنکھوں کو دیکھتا رہتا ہوں
مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا
میں اس کی باتوں کو سنتا رہتا ہوں
مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا
اب اگر وہ کبھی مجھ سے ملے
تو میں اس سے بات نہیں کروں گا
اس کی طرف دیکھوں گا بھی نہیں
میں کوشش کروں گا
میرا دل کہیں اور مبتلا ہو جائے
اب میں اسے یاد بنا دینا چاہتا ہوں

موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے

کہیں پر ایک آبادی کا ٹکڑا ہے
اور کہیں پر سبز قطعۂ اراضی
خالی زمین کا ایک وسیع رقبہ ہے
جس پر رات کی بوندا باندی کے نشان ہیں
اس رقبے پر دو حاملہ عورتیں چل جا رہی ہیں
ایک خاموش خاموش ہے ایک شوخ اور ہنس مکھ
ایک آدمی ان سے کچھ فاصلے پر ان کے پیچھے پیچھے چل رہا ہے
ایک طرف درختوں کے جھنڈ میں
ایک خانقاہ کے آثار ہیں
دوسری طرف سرسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی مہک

پہلی نظم "چھ رنگین دروازے" سے لی گئی ہے جو ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا تھا۔ اور دوسری نظم "ساعت سیار" سے جو ۱۹۸۳ء میں شائع ہوا تھا۔ ان دونوں نظموں میں ایسی کون سی بات ہے جو انھیں نظم تسلیم کرنے میں مانع ہو۔ کیا یہ ایک نظم کی طرح متاثر نہیں کرتیں۔ کیا ان میں شدت احساس، وحدت تاثر اور شعری معانی کا ارتکاز نہیں ہے۔ بلراج کومل کا کہنا ہے کہ "منیر نیازی کی نثری نظموں میں سحرکاری کی کیفیت ان کی مستحکم آہنگ آمیز نظموں کے برابر ہے": ان میں لفظوں کا دروبست فطری اور سادہ ہے۔ لیکن زبان کا استعمال ہرگز سادہ نہیں۔ ان نظموں میں صوتی مناسبتیں ہیں، کہیں کہیں قافیہ ردیف کی کیفیت بھی ہے لیکن یہ ان نظموں کا لازمی جزو نہیں، سو یہ بحث غیر ضروری ہے۔ اصل چیز شعری تجربہ ہے اور زبان اور زبان کے فطری آہنگ کے ساتھ اس کا "غیر مسخ شدہ" اظہار ہے۔ پہلی نظم میں ایک گہری نفسیاتی کیفیت کا اظہار ہے۔ راوی اسے یاد کیوں بنا دینا چاہتا ہے یا وہ کیوں چاہتا ہے کہ اس کا دل کہیں اور مبتلا ہو جائے جواب آنکھوں اور باتوں کے ذکر کے بعد "مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا" کی تکرار میں موجود ہے۔ یعنی اس کی آنکھوں کو دیکھتے رہنے اور باتوں کو سنتے رہنے سے 'حیرت حسن یار' کی جو کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ ماورائے بیان اور ماورائے ادراک ہے اور اس نے عجیب الجھن میں ڈال دیا ہے۔ دوسری نظم بھی مزے کی ہے۔ منیر نیازی فطرت کے معصوم حسن کی تحیر زا تصویر کشی میں جواب نہیں رکھتے۔ آبادی کا ٹکڑا، سبز قطعۂ اراضی، خالی زمین کا رقبہ، رات کی بوندا باندی کے نشان، دو حاملہ عورتیں، ایک خاموش، ایک شوخ، فاصلے پر آدمی، یہ پیکر پرکشش ہیں لیکن جس چیز نے اس بیان کو نظم بنا دیا ہے وہ خانقاہ کے پہلو بہ پہلو سرسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی مہک ہے۔ یہ وہ مرحلہ ہے جو زندگی کو اس کے معنی دیتا ہے یہاں

ایک اور بات بھی غور طلب ہے۔ دونوں نظمیں CONCRETE ہیں لیکن واقعاتی اور محسوس ہوتے ہوئے بھی یہ غیر واقعاتی ہیں۔ خیال یا تو پیکروں کے ذریعے سلسلہ در سلسلہ فروغ پاتا ہے یا پھر کوئی تصویر، منظر بہ منظر رمز کو آشکار کرتی ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ کوئی کہانی حلقہ در حلقہ بیان ہوتی ہے۔ یہ آخری بات براج کومل کی اس نظم سے مزید واضح ہو جائے گی:

یہ سوچتے سوچتے ماں نے
آنکھوں ہی آنکھوں میں رات گزار دی
کہ کمرے میں بلی
کس راستے سے داخل ہوئی
جب کہ تمام کھڑکیاں دروازے اور روشن دان بند تھے

صبح اٹھنے پر ماں نے اپنی مشکل جب سنائی
تو میں اس کو نظر انداز کر کے
گھر سے باہر چلا گیا

آج رات ماں کو نیند آ گئی
اور میں نے ساری رات
آنکھوں ہی آنکھوں میں گزار دی
یہ سوچتے سوچتے
کہ بلی کس راستے سے کمرے میں داخل ہوئی

بہ ظاہر اس نظم میں ایک واقعہ بہ صورت کہانی بیان کیا گیا ہے۔ اظہار انتہائی سادہ اور غیر مرصع ہے لیکن معنی کا نظام تمثیلی اور استعاراتی ہے۔ یہ نظم ایک شدید نوعیت کی نفسیاتی کیفیت کو ظاہر کرتی ہے جس کے کئی ابعاد ہو سکتے ہیں یعنی یہ کہ جب کوئی خوف اظہار کی راہ پاتا ہے تو اس کی شدت زائل ہو جاتی ہے یا خوف یا دہشت اس وقت تک دہشت نہیں بنتی جب تک وہ ہمارے باطنی تجربے سے گزر کر ہمارے وجود کا حصہ نہ بن جائے۔ یا یہ کہ خوف کے اظہار میں ہمارے اطمینان قلب کا راز چھپا ہوا ہے۔ یا یہ احساس خوف ہی کی کوئی صورت ہے جو فکر کو مہمیز کرتی ہے اور اظہار کے نئے وسیلوں کی تلاش میں اسے مضطرب کر دیتا ہے۔ کیا اس نظم کے شعری معنی سے یا از تکاز سے یا زبان کے تخلیقی استعمال سے کوئی بھی شخص انکار کر سکتا ہے؟

یہاں پر نثری نظم کے سلسلے میں زبان کے تخلیقی استعمال پر بھی ایک نظر ڈال لی جائے کیوں کہ شاعری کی یہ وہ خصوصیت ہے جسے ہر شخص تسلیم کرتا ہے۔ نثری آہنگ تو قدر مشترک ہے، جس کے لیے کسی التزام کی ضرورت نہیں لیکن شعری حسن کاری کا اندازہ زبان کے استعمال سے ہو سکتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ٹھیک کہا ہے، "نظم کی سب سے بڑی پہچان اس کی زبان ہوتی ہے" (لفظ و معنی) یعنی زبان کا استعمال اگر تخلیقی ہے تو معنوی تہ داری بھی پیدا ہوگی اور اظہار میں حسن بھی آئے گا۔ براج کومل کا یہ بیان بھی قابل غور ہے "کوئی بیان اگر معنی کی سطح پر الفاظ کی میزان کے برابر رہ جاتا ہے تو نثر اور محض نثر ہے اور اگر وہ بیان ماورائے حدود لفظ ہو جاتا ہے تو بلاشبہ شعر ہے۔" اپنے مضمون سے حوالہ دینا کوئی اچھی بات نہیں۔ نثری نظم کے حوالے سے چند برس پہلے میں نے رسالہ الفاظ میں لکھا تھا:

"زبان روزمرہ کے استعمال کی چیز ہے، لیکن شاعری میں زبان سے جو اثر مرتب ہوتا ہے، وہ اس کے روزمرہ استعمال سے مرتب نہیں ہوتا۔ وہ اس لیے کہ شاعری میں زبان کا استعمال روزمرہ استعمال کی سطح سے ہٹ کر ہوتا ہے۔ اس بارے میں پال ویلری نے پتے کی بات کہی ہے کہ زبان کا کام ترسیل ہے لیکن عام زبان میں جیسے جیسے بات کی ترسیل ہوتی جاتی ہے لفظ یا جملے تحلیل ہوتے جاتے ہیں۔ عام گفتگو میں لفظ یا جملہ صرف اس حالت میں باقی رہتا ہے جب وہ سمجھ میں نہ آئے۔ اس صورت میں ہم بولنے والے سے کہتے ہیں کہ وہ اپنی بات دہرائے۔ چناں چہ دہرائی بات جیسے جیسے سمجھ میں آتی جاتی ہے، لفظ یا جملے کا اپنا وجود ختم ہوتا جاتا ہے یعنی خیال و احساس اس کی جگہ لے لیتے ہیں اور الفاظ و جملے معدوم

ہو جاتے ہیں لیکن شاعری میں خیال و احساس کی ترسیل
کے باوصف لفظوں یا زبان کا اپنا وجود باقی رہتا ہے۔
یعنی اخذ معنی کے بعد لفظ تحلیل نہیں ہوتا، موجود رہتا
ہے۔ اسی کو زبان کے روزمرہ استعمال سے ہٹا ہوا استعمال
یا تخلیقی استعمال کہنا چاہیے۔ ہماری لسانی جمالیات میں
اجمال و ابہام اور استعارے و علامت کی جو اصطلاحیں
استعمال ہوتی ہیں ان کو بھی زبان کے عام استعمال کے
برعکس تخلیقی استعمال کے اسی تناظر میں دیکھا جا سکتا ہے۔
گویا نثری نظم کی بنیادی پہچان یہی ہونی چاہیے کہ کیا زبان
کے استعمال میں معنی و احساس کی ترسیل کے ساتھ ساتھ
اپنے طور پر زندہ رہنے کی خوبی ہے یا نہیں۔ اگر یہ بنیادی
خوبی نہیں تو نثری نظم میں خواہ اور جو بھی خوبیاں ہوں، وہ
نظم نہیں ہو سکتی اور اس میں اور عام نثر میں کوئی فرق نہیں۔"

گویا زبان کا تخلیقی یا استعاراتی علامتی یا رمزیہ استعمال (یا بہ قول شمس الرحمن
فاروقی جدلیاتی استعمال) ہی دراصل وہ کلید ہے جس سے شاعری کی ایسی تعریف
کی جا سکتی ہے جو یونیورسل ہے۔ لسانیات کی ایک شاخ میں فکر LANGUAGE
UNIVERSALS پر غور کیا جاتا ہے یعنی META LANGUAGE
زبان کے وہ تمام اجزا جو زیادہ تر زبانوں میں ملتے ہیں اور جنھیں انسان نے
مختلف زبانوں، مختلف خطوں اور مختلف معاشروں میں لسانی سانچوں کے طور
پر قبول کیا۔ یہ بات جتنی لسانیات کے لیے صحیح ہے اتنی ہی شعریات کے لیے بھی
صحیح ہے۔ یعنی ایک شعریات تو ہر زبان کی اپنی ہوتی ہے اور ایک META
POETICS ہے جس میں ایسے تمام POETIC UNIVERSALS
کا تصور شامل ہے جو تمام زبانوں کی شاعری میں بلا لحاظ زمانہ و ثقافت و
معاشرہ پائے جاتے ہیں۔ سو شعری آہنگ کا مسئلہ طے پا جانے کے بعد نثری نظم
کو اس وصف معنی کی فدیہ آ ما اور بعض دوسرے مقتدر نقادوں کو تلاش ہے،
دراصل یہی عنصر ہے جس کو زبان کے تخلیقی استعمال سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔
زبان کا تخلیقی استعمال نہیں ہوگا تو نادر تجربہ شعری اظہار کی راہ نہیں پائے گا
اور اگر شعری اظہار نہیں ہوگا تو شعری معنی کا وجود قائم نہیں ہوگا۔ منہ کی
بات ہے کہ شعری زبان، شعری معنی کے برآمد ہونے کے بعد جیسا کہ کہا گیا معنی
سے خالی نہیں ہو جاتی جب کہ عام زبان کا تفاعل افہام و تفہیم کے ساتھ ساتھ
اسے معانی سے خالی کرتا جاتا ہے اور لفظ چھلکوں کی طرح زائل اور از کار
رفتہ ہوتے جاتے ہیں۔ شاعری میں زبان کا تخلیقی یا پہلو دار استعمال اس کو
قائم بالذات حیثیت بخش دیتا ہے یعنی شعری زبان ہر قرأت کے ساتھ سامع
یا قاری کو اس کے ذوق و ظرف کے مطابق معنی فراہم کرتی ہے، پھر بھی جوں
کی توں قائم رہتی ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ عام زبان قائم
بالغیر ہوتی ہے اور شعری زبان قائم بالذات ہوتی ہے۔ نیز عام زبان میں
لفظ و معنی میں ایک اور ایک کی نسبت ہوتی ہے جب کہ تخلیقی زبان میں
لفظ و معنی میں ایک اور دو یا دو سے زیادہ کی نسبت ہوتی ہے۔ یہ شاعری
کی وہ کم سے کم پہچان ہے جس کا اطلاق تمام زمانوں اور تمام زبانوں
اور تمام شعری اصناف اور تمام شعری ہیئتوں پر ہوتا ہے۔ نیز یہ بھی واضح
رہے کہ شاعری میں زبان کا تخلیقی یا جدلیاتی استعمال بالقصد اور بالارادہ
ہوتا ہے جب کہ نثر میں اس کا وارد ہونا اتفاقی امر ہے، چنانچہ نثر کے
ایسے پاروں کو جن میں زبان کا تخلیقی استعمال ملتا ہے، نظم کے طور پر منقلب
کرنا اور انھیں نظم بنا کر پیش کرنا غیر شعری فعل ہے اور اصولاً غلط ہے۔
اس نکتے کا اثبات آگے چل کر کیا جائے گا۔ فی الوقت ساقی فاروقی اور
کشور ناہید کی یہ نظمیں ملاحظہ فرمائیے اور غور کیجیے کہ کیا ان میں نظم کا بنیادی
تقاضا یعنی زبان کا تخلیقی استعمال ملتا ہے کہ نہیں، یعنی کیا ان کی پہچان زبان
سے ہوتی ہے، نیز کیا ان کی معنیاتی تہ داری زبان کے تخلیقی استعمال کی
دین ہے یا نہیں :

شیر امداد علی کا مینڈک

مگر تنگ نظر
مٹیالے تالاب میں
اس ادھ کھلے کنول پر

وہ بہار تھی
جو دیکھنے والی آنکھوں میں دھنک کھلاتی ہے
پھر پانی کا بلاوا الگ تھا
اس ساحرانہ کشش سے ہار کر
اپنا تہمد اتار کر
وہ مردہ پانی میں کود پڑے
جل کنبھی سے الجھے
تو ہفتے عشرے کے حمل کے مانند
نرم اور خام سروں والے
گل گتھنے
(صداکار مینڈکوں کے
دم دار بچے)
شارک لہروں سے شور
سے ڈر کے
فرفر ہر طرف بھاگ کھڑے ہوئے
اور شیر امداد علی گلے گلے پانی میں تھے
اور کنول دور تھا ـــــ

بجلی چمکی
اور ایک دم دار آب خوار
اس غبارے کی سرعت سے
جس میں ہوا بھری ہو
اور ہاتھ سے چھوٹ جائے
چھپکلی کی تلوار زبان کی طرح
سن سن کرتا ہوا
ان کے کھلے منہ کی سرنگ میں اتر گیا ـــــ

دن گزرے
اور موسم بدلے
اور جگ بیت گئے

اک آواز تعاقب کرتی رہتی ہے :
"باہر آنے دو
اس زنداں سے باہر آنے دو"
درجنوں ڈاکٹروں اور سرجنوں کے
اکسرے کی خنک شعاعوں سے
جل کر دیکھ لیا
شہر بدل کر
ملک بدل کر دیکھ لیا
مگر لہو میں
وہی صدا بلکورے لیتی ہے
"باہر آنے دو
اس زنداں سے باہر آنے دو" ـــــ

شیر امداد علی پانی کی امانت غصب کئے
اپنے گھر میں زنجیر ہوئے بیٹھے ہیں
باہر پانی کھڑا ہے
اور پانی میں
پیپل کے پتوں کی طرح
سالے
خشمگیں آنکھوں والے
پیلے پیلے مینڈک
اپنا گھیرا ڈالے
پڑے ہوئے ہیں

(ساقی فاروقی)

۱۳/اکتوبر/نومبر ۱۹۸۵

گھاس تو مجھ جیسی ہے

گھاس بھی مجھ جیسی ہے
پاؤں تلے بچھ کر ہی، زندگی کی مراد پاتی ہے
مگر یہ بھیگ کر کس بات کی گواہی بنتی ہے
شرمساری کی آنچ کی
کہ جذبے کی حدت کی

گھاس بھی مجھ جیسی ہے
ذرا سر اٹھانے کے قابل ہو
تو کاٹنے والی مشین
اسے مخمل بنانے کا سودا لئے
ہموار کرتی رہتی ہے
عورت کو بھی ہموار کرنے کے لئے
تم کیسے کیسے جتن کرتے ہو
نہ زمین کی نمو کی خواہش مرتی ہے
نہ عورت کی
میری مانو، تو وہی پگڈنڈی بنانے کا خیال درست تھا
جو حوصلوں کی شکستوں کی آنچ نہ سہہ سکیں
وہ پیوند زمیں ہو کر
یوں ہی زور آوروں کے لئے راستہ بنا دیتے ہیں
مگر وہ پر کاہ ہیں
گھاس نہیں
گھاس تو مجھ جیسی ہے ! (کشور ناہید)

ساقی فاروقی کی خوب صورت نظم کے اظہاری اور معنیاتی ابعاد سے میں اوراق اور شب خون میں تفصیلی گفت گو کر چکا ہوں۔ اس بحث کو یہاں دہرانا تحصیل حاصل ہوگا۔ اس نثری نظم کی اشاعت کو سات آٹھ سال گزر چکے ہیں۔ اب تک میری نظر سے کوئی ایسی تحریر نہیں گزری جس میں اس کی شعری حیثیت سے انکار کیا گیا ہو کشور ناہید کی یہ نظم ان کے چوتھے مجموعے "گلیاں دھوپ دروازے" سے لی گئی ہے جو ۱۹۷۸ء میں منظر عام پر آیا تھا۔ تازہ مجموعہ "ملامتوں کے درمیان" ہے جو ۱۹۸۰ء میں شائع ہوا ہے۔ ان دونوں مجموعوں میں غزلیں اور نظمیں بھی خاصی تعداد میں ہیں لیکن غالب حصہ نثری نظموں کا ہے۔ نثری نظمیں تو دوسروں نے بھی لکھی ہیں لیکن اظہار کے اس نئے پیرایے پر جیسی توجہ کشور ناہید نے صرف کی ہے دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ کشور ناہید کی تخلیقی کاوش سے یہ نیا پیرایہ اظہار ایک نئی توانائی اور حرارت سے آشنا ہو گیا ہے۔ انتظار حسین نے کشور ناہید کو اردو شاعری کی پہلی باغی عورت کہا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ کشور ناہید کی آواز اردو شاعری میں نسوانی ہستی کی پامالی کے خلاف پہلی شعری احتجاج کی آواز ہے۔ انھوں نے پابند شاعری یعنی غزل اور نظم بھی لکھی ہے۔ اور ان کے کلام کے پانچ مجموعے اب تک شائع ہو چکے ہیں۔ آج سے پندرہ بیس برس پہلے کشور ناہید نے نسوانی احساس اور عورت کے درد کے اظہار سے اردو شاعری میں ایک نئی طرز کی بنیاد ڈالی تھی۔ کیا "گھاس تو مجھ جیسی ہے" میں یہی آواز نسوانی ہستی کی صلیب اٹھائے نظر نہیں آتی؟ یہاں شمس الرحمن فاروقی جواز کا سوال اٹھا سکتے ہیں، یعنی جب غزل یا آزاد نظم میں یہ احساس یا کوئی بھی احساس ادا کیا جا سکتا ہے تو نثری نظم کا منطقی یا سیتی جواز کیا ہے؟ قطع نظر اس سوال کی دوسری جہات کے، یہی دلیل اس سوال کے رد میں بھی دی جا سکتی ہے کہ ایک احساس اگر غزل یا آزاد نظم میں ادا کیا جا سکتا ہے تو نثری نظم میں ادا کیوں نہ کیا جائے۔ سامنے کی بات ہے کہ بعض اصناف کا تصور معنیاتی یا موضوعاتی ہے۔ مثلاً مرثیہ یا شہر آشوب یا گیت یا بارہ ماسہ، لیکن بعض دوسری اصناف میں موضوع کی قید نہیں۔ چناں چہ اظہار کے وہ تمام معنیاتی مطالبات جو پابند نظم یا آزاد نظم سے کئے جا سکتے ہیں، وہ کہیں زیادہ وسیع پیمانے پر نثری نظم سے بھی کئے جا سکتے ہیں۔ کیوں کہ نثری نظم سے یہ توقع تو کی ہی جا سکتی ہے کہ اس میں تخلیقی تجربہ وزن کی طفیلی زائد (REDUNDANCIES) سے جو شعری نظام میں در آتی ہیں، آزاد ہو کر بیان ہو سکتا ہے۔ کسی بھی صنف

کے جواز یا عدم جواز کا بنیادی سانچہ دراصل تخلیق خود ہے۔ کیا قصیدے کی تشبیب سے غزل کے برآمد ہونے سے پہلے غزل کا کوئی صنفی جواز تھا، یا آزاد نظم کے پابند نظم سے برآمد ہونے سے پہلے آزاد نظم کا کوئی صنفی جواز تھا؟ غالباً اس سوال کا جواب دونوں طرح سے دیا جا سکتا ہے۔ تاہم مثبت جواب یہی ہوگا کہ اظہار کے نئے وسیلوں کی تلاش اور آزادی کی نئی فضا کی ضرورت ہمیشہ رہتی ہے۔

یہاں ایک اور بات کی طرف بھی اشارہ بے حد ضروری ہے۔ اردو میں آزاد نظم کا تجربہ مغرب سے مستعار ہے۔ لیکن انگریزی میں اس ضمن میں جتنی آزادیاں ہیں، اردو میں وہ نہیں ہیں۔ اردو کے بارے میں معلوم ہے کہ آزاد نظم میں مصرعے چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں لیکن اوزان ایک ہی بحر کے ہوں گے۔ اس کے برعکس انگریزی میں آزاد نظم مختلف بحور میں ہو سکتی ہے۔ اور آزاد نظم کی اتنی تعریفیں کی گئی ہیں کہ دراصل اس کی کوئی مرکزی تعریف رہی ہی نہیں۔ یعنی انگریزی کی آزاد نظم میں اظہاری پیرایے کی لچک کے لامحدود امکانات ہیں۔ انگریزی میں آزاد نظم کے تحت اکثر شعرا اپنی پسند اور ضرورت کے مطابق ایک نئی وضع اختیار کر لیتے ہیں۔ بعض لوگوں نے FREE VERSE کی یہ بھی تعریف کی ہے کہ ایسی نظم جو عروض کے مصنوعی آہنگ سے نجات دلا کر اظہار کی بنیاد بول چال کے فطری بہاؤ پر رکھتی ہو۔[1] یہ بھی کہا گیا ہے کہ آزاد نظم اور نثر کا فرق بنیادی طور پر تخلیق کار کے منشا کا معاملہ ہے۔ یعنی شاعر اگر کسی اظہاری پارے کو نظم کے طور پر پیش کرتا ہے تو اسے نظم / نثر کے طور پر پڑھنا اور جانچنا چاہیے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے بورخس کے حوالے سے اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ "ہر وہ تحریر جسے شاعری کی طرح تصور کیا جائے شاعری ہے"۔ چناں چہ ہر وہ تحریر جس میں شاعری کا سا ارتکاز اور شدت ہو، اور جسے نظم کی طرح پیش کیا جائے، نظم ہے۔ البتہ مغرب میں نثری نظم پیراگراف میں بھی شائع کی جاتی ہے اردو میں بالعموم نثری نظم سطروں اور بندوں میں لکھی جاتی ہے۔ اگرچہ پیراگراف میں لکھی جانے کی مثالیں موجود ہیں۔ بلراج کومل کی ایک نثری نظم شاعر کے نثری نظم نمبر میں، پیراگراف میں شائع ہوئی ہے لیکن اردو میں شاید پیراگراف کی ضرورت نہیں ہے کیوں کہ نثری نظم اردو میں دراصل عروض کی مصنوعی پابندیوں کو خیرباد کہہ کے وہ آزادی حاصل کرنا چاہتی ہے جو انگریزی FREE VERSE میں پہلے سے موجود ہے۔ یہ بات سطروں اور بندوں کے التزام سے پوری ہو سکتی ہے تو پیراگراف کی کیا ضرورت ہے۔ چناں چہ اردو میں انگریزی کی تقلید میں پیراگراف میں نثری نظمیں زیادہ نہیں لکھی گئیں۔ البتہ ہر وہ نثری نظم جس میں زبان کا تخلیقی استعمال ہو، اور شاعری کا سا ارتکاز اور شدت ہو اور جسے نظم کے طور پر سطروں اور بندوں میں پیش کیا جائے وہ نظم ہے، اور اسے نظم ہی کے طور پر پڑھنا چاہیے۔ اتنی بات سب کو معلوم ہے کہ بہت سی پابند یا آزاد نظمیں، باوجود اپنے کم از کم عنصر یعنی بحر و وزن کے معنیاتی طور پر کوئی نقش نہیں چھوڑتیں اور شعری سرمایے سے زائل ہو جاتی ہیں، اور ایسی نظموں کی تعداد اچھی اور کھری نظموں سے ہمیشہ کئی گنا زیادہ ہوتی ہے۔ یہ شاعری کا عام اصول ہے تو نثری نظم اس عام اصول سے مستثنیٰ کیسے قرار پا سکتی ہے۔ نثری نظموں میں بھی بڑی تعداد ایسی نظموں کی ہو سکتی ہے جن میں شعری جوہر نہ ہو اور جو بہ حیثیت نظم کے قائم نہ ہوتی ہوں۔ اس کے برعکس اگر بعض مستند شاعروں نے ایسی نظمیں لکھی ہوں جن میں شعری جوہر بھی ہو اور جو متاثر بھی کرتی ہوں تو کیا اس کے بعد بھی اس نئے وسیلۂ اظہار کے صنفی جواز کا وجود ثابت کرنا باقی رہ جاتا ہے۔ جس طرح ہر تخلیق اپنا جواز خود ہے اسی طرح ہر کامیاب نظم کا پیرایۂ اظہار بھی اس کے صنفی جواز کا واضح طور پر اثبات کرتا ہے۔

کشور ناہید کے یہاں اچھی نظموں کی تعداد اتنی ہے کہ ایک یا دو نظموں کا ذکر کرنا بہت مشکل ہے۔ مثلاً "نیلام گھر"، "ہم نے خواہشوں کے سارے پرندے اڑا دیے ہیں"، "ترا ایسا شہر بھنبھور"، "دھواں چھوڑتی بسیں"، "تمہاری خاموشی میرا جرم"، "ڈوبتی آنکھوں کا رزمیہ"، "مجھ سے پیچھے رہو"، "ریل کی پٹریوں کے نیچے کٹی ہوئی نظم"، "دوسری بیداری" ان سب میں آتش فشاں لاوے کی کیفیت ہے۔ چوں کہ ان میں سے انتخاب کرنا مشکل ہے، بالکل سامنے کی دو نظموں کو پیش کیے دیتا ہوں۔

[1] انگریزی میں نثری اور آزاد نظم [illegible] ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معرّا اور آزاد نظم، ص [illegible]

ایک نظم اجازتوں کے لئے

تم مجھے پہن سکتے ہو
کہ میں نے اپنے آپ کو
دھلے ہوئے کپڑے کی طرح
کئی دفعہ نچوڑا ہے
کئی دفعہ سکھایا ہے
تم مجھے چبا سکتے ہو
کہ میں چوسنے والی گولی کی طرح
اپنی مٹھاس کی تہ گھلا چکی ہوں
تم مجھے رلا سکتے ہو
کہ میں نے اپنے آپ کو قتل کر کے
اپنے خون کو پانی پانی کر کے
آنکھوں میں جھیل بنالی ہے
تم مجھے بھون سکتے ہو
کہ میری بوٹی بوٹی
تڑپ تڑپ کر
زندگی کی ہر سانس کو
الوداع کہہ چکی ہے
تم مجھے مسل سکتے ہو
کہ روٹی سوکھنے سے پہلے
مسلی جا کر بھربھری ہو جاتی ہے
تم مجھے تعویذ کی طرح
گھول کر پی بھی جاؤ
تو میں کلیساؤں میں بجتی گھنٹیوں میں
اسی طرح طلوع ہوتی رہوں گی
جیسے گل کو کتاب!

گود میں لحد

اب میں
سونے سے پہلے خود کو مار دیا کرتی ہوں
کہ میرے اندر سوئی ہوئی خواہشیں
مجھے سوتا دیکھ کر باہر نہ آجائیں
کہ میرے اندر ٹھہرے
قوت برداشت کے سمندر
بپھر کر مجھے بہا نہ لے جائیں
یاد ہے
میں نے تمہارے سگرٹوں کے بجھے ٹکڑوں سے
اپنا وجود بنانے کی کوشش کی تھی
مسلے ہوئے ٹکڑوں سے
مسلا سا وجود بن تو گیا تھا
مگر اس میں آگ جیسی تپش دور دور تک نہیں تھی
پھر میں نے جوتوں کے گھسے ہوئے تلوں سے
اپنا وجود بنانے کی کوشش کی
یہ کام آسان بھی تھا
کہ ہر تلے پر میرے جسم کے کسی نہ کسی حصے کا
نقش موجود تھا
مگر اس سارے وجود میں
کوئی حرکت، کوئی دھڑکن نہیں تھی
پھر میں نے اپنی آنکھوں کا پانی نچوڑ کر
دھنک بنانے کی کوشش کی
دھنک نے مجھ سے کہا
اپنی قامت تلاش کرو
میری طرح کمان بنالو

کوڑے کے ڈھیر جیسے میرے وجود نے
اس خیال کو بھی خواب سمجھا
اور میں کمرے کی تنہائی پہن کر بیٹھ گئی

ان نظموں میں کھلی ہوئی نسائی ہستی کے دکھ کی جو آگ ہے اور ان میں استخواں سوزی کی جو کیفیت ہے اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ یہی شدت ان نظموں میں بھی ہے جن میں سماجی درد کا اظہار ہوا ہے۔ "تیسرے درجے والوں کی پہلی ضرورت"، "نائٹ میئر"، "آگ اور برف کے درمیاں آنکھیں" جیسی نظموں میں عجیب وغریب کڑواہٹ اور آگ ہے۔ ذرا اس مختصر سی نظم کو ملاحظہ فرمائیے:

حضرت نوح کے زمانے کی کہانی

بدنمائی نہیں دیکھنی چاہتے ہو
تو ایک آنکھ بند کر لو
اب بھی نظر آتی ہے
تو دوسری آنکھ بھی بند کر لو
دل خراش آواز سنائی دیتی ہے
تو دونوں کان بند کر لو
کہ کانوں میں گونج رہ جائے
تو کان کھولنے کی ہمت ہی نہیں رہتی ہے
طوفان آنے کا خدشہ ابھی بہت دور ہے
فلڈ کنٹرول سیل کام کر رہا ہے
پانی کی زیر زمین گزرگاہوں کو
بند کرنے کا،
کاغذ پر لکھی تحریر مٹ رہی ہے تو
بتوں کو پڑھ لو
کہ زمین بھی تو انسان کو شراب کی طرح
پی کر مدہوش ہونے کا شوق رکھتی ہے

اس میں بدنمائی کس چیز کا اشارہ ہے۔ دونوں آنکھیں بند کرنا یا دونوں کان بند کرنا کیا معنی رکھتا ہے۔ طوفان آنے کا خدشہ ابھی بہت دور ہے، کیوں کہا گیا ہے؟ فلڈ کنٹرول سیل سے کیا مراد ہے؟ زیر زمین گزرگاہیں کیا ہیں؟ یہ کیسا پانی ہے اور کیسا طوفان ہے؟ جو ہر چیز کو بہا لے جانے کا امکان رکھتا ہے۔ آخر میں بتوں کو کس تحریر کو پڑھنے کی دعوت دی جا رہی ہے اور زمین انسان کو شراب کی طرح پی کر مدہوش ہونے کا شوق کیوں رکھتی ہے۔ ان سب سوالوں کے جواب سیاسی سماجی نوعیت کے ہیں۔ کیا اس نثری نظم میں شعری یا معنوی جوہر کسی پابند یا آزاد نظم سے کم ہے؟ بعض نظموں میں نسائی ہستی کا کرب سیاسی سماجی درد کے ساتھ مل کر اور بھی اذیت ناک ہو گیا ہے کیوں کہ صنفی بھید بھاؤ اور بے انصافیاں اصلاً معاشرتی نظام ہی کی پیداوار ہیں اور پھر ایک خاص طرح کا جبر ان بے انصافیوں کو برقرار رکھنے میں مسلسل کارفرما رہتا ہے۔ یہاں آخر میں شہریار اور جاوید شاہین کی ایک ایک نثری نظم پیش کی جا رہی ہے جس سے مندرجہ بالا مقدمے کی مزید توثیق ہوگی:

ایک نظم

کیا تمھیں یاد ہے
تم نے رات کے ہاتھ پر قسم کھائی تھی
کہ صبح کے سورج کی تلوار کی چمک
اور کاٹ سے
تم خوف زدہ نہیں ہوگے
اور اپنی آنکھوں میں
تم نے خوابوں کے جو خزانے چھپا رکھے ہیں
انھیں کسی ایسے آدمی کو
بہ طور تحفہ دے دوگے
جو تم سے زیادہ
بلند حوصلہ، نڈر اور جری ہو
تو اب کیا سوچتے ہو

(شہریار)

عدالت کو کیسے سمجھاؤں

صبح منہ اندھیرے
میں نے گھر کا دروازہ کھولا
دہلیز پر
آنے والے دن کی لاش پڑی تھی
لاوارث لاش
ایک میلی چادر میں لپٹی تھی
نہ جانے کون اسے
رات کی تاریکی میں
میرے گھر کے سامنے پھینک گیا تھا
میں ایک شریف شہری ہوں
محلے میں میری کسی سے دشمنی نہیں
میں تو کبھی اونچی آواز سے بولا تک نہیں
پھر مجھے پریشان کرنے کے لئے
یہ حرکت کس نے کی ؟
پولیس کو مجھ پر شبہ ہے
وہ لاش ننگی کرکے
چادر اپنے قبضے میں لے چکی ہے
اس کا موقف ہے کہ یہ وہی چادر ہے
جسے میری بیوی
اپنے بدن پر لپیٹ کر
عدالت کے سامنے پیش ہوئی تھی
اور فحاشی کے الزام سے
بری قرار پائی تھی
میں تسلیم کرتا ہوں
کہ پولیس کا موقف درست ہے
لیکن قصور میرا بھی نہیں
میں نے تو اس چادر سے
گھر کی چار دیواری بنائی تھی
پھر وہی چادر
ایک بے حد ضرورت مند
مجھ سے خدا کے نام پر
مانگ کر لے گیا تھا
اب میں عدالت کو کیسے سمجھاؤں
کہ میرے ساتھ تو
خدا کے نام پر
بہت بڑا دھوکا ہوا ہے

(جاوید شاہین)

(۵)

اس سلسلے میں ابھی چند نکات مزید غور طلب ہیں۔ اول یہ کہ مغرب میں یہ تحریک دو سو برس پرانی ہے۔ انگریزی میں نثری نظم کم و بیش آزاد نظم ہی کا ایک روپ ہے۔ اردو میں اس کا رواج پہلے کیوں نہیں ہوا، اور اب کیوں سر اٹھا رہی ہے ؟ اس کا آسان جواب یہ ہو سکتا ہے کہ کسی بھی زبان میں کوئی رجحان اسی وقت زور پکڑتا ہے جب اس کے لئے زمین ہموار ہو۔ اردو میں عروض کی جکڑ بندیاں سخت ہیں۔ آزاد نظم نے تقریباً نصف صدی کے ارتقائی عمل میں انھیں کچھ نرم کیا ہے۔ نثری نظم اردو میں آزاد نظم کے راسخ ہونے کے بعد ہی آسکتی تھی۔

دوسری بات یہ ہے کہ نثری نظم کے رد میں بعض احباب نے ایسی مثالیں پیش کی ہیں کہ اصلاً نثر ہیں لیکن ان کو شاعری کی طرح لکھا جا سکتا ہے۔ نظیر صدیقی نے محمد حسین آزاد، نیاز فتح پوری اور ابو الکلام آزاد کی نثر سے مثالیں دی ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے خطوط غالب سے ایسے نمونے پیش کئے ہیں۔ انھوں نے انتظار حسین، سریندر پرکاش اور انور سجاد کی تحریروں سے بھی اسی طرح کا استنباط کیا ہے، اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ان عبارتوں میں اور آج کی نثری نظم میں کوئی فرق

نہیں۔ یہ نتیجہ دراصل ان کے اس مقدمے سے تقویت حاصل کرتا ہے "اگرچہ بجا درست ہے کہ کبھی کبھی نثر نظم بن سکتی ہے لیکن نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی" (الفاظ دمعنی) یہ بیان متناقض ہے کیوں کہ اگر نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی تو وہ کون سا اصول یا دلیل ہے جس کی رو سے کبھی کبھی نثر نظم بن سکتی ہے۔ میری حقیر رائے میں جس طرح نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی، بالکل اسی طرح اس کا الٹ بھی صحیح ہے کہ نثر کبھی نظم نہیں بن سکتی۔ اس لئے کہ شاعر یا مصنف کے ارادے یا نیت کو نثر یا نظم کی تعریف میں ما بہ الامتیاز حاصل ہے جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں۔ نثر میں اگر کبھی شعری پیرایہ در آتا ہے تو وہ اتفاقی ہے، اختیاری نہیں، اور اس کو نثر کے سیاق و سباق سے الگ کرکے نظم کے طور پر لکھنا اس کے نثری قالب، منطقی ترتیب اور فطری حیثیت کو اسی طرح مجروح کرنا ہے جس طرح کسی نظم کو نثر کے طور پر لکھنا۔ نظم جس طرح منفرد اظہاری اکائی ہے اور اس کی نثری تقلیب غیر ادبی فعل ہے، اسی طرح نثر بھی ادبی اکائی ہے اور اس کے کسی حصے کی نظمیہ تقلیب بھی ویسا ہی غیر ادبی فعل ہے۔ اگر اس دلیل کو رد بھی کر دیا جائے (اگرچہ یہ رد خلاف اصول ہوگا) تو بھی اس سلسلے کی سب سے اہم بات فن کار کا منشا اور حق انتخاب ہے اور اس پر کسی طرح کی پابندی عائد کرنا گویا فن کار کی تخلیقی آزادی سے انکار کرنا ہوگا۔ تسلیم کہ فن کار نثری نظم سے ملتا جلتا شعری اظہار انشائیے یا افسانے میں کر سکتا ہے جس کی متعدد مثالیں موجود ہیں لیکن اگر وہ افسانہ یا انشائیہ کے صنفی تقاضوں سے بے نیاز ہو کر اس شعری اظہار کو نثری نظم کی صورت میں پیش کرنا چاہے تو کیا اسے ایسا کرنے سے روکا جا سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا جواب اثبات میں نہیں دیا جا سکتا۔

تیسری بات یہ ہے کہ کیا نثری نظم کے لئے واقعی صنف کی اصطلاح استعمال کی جا سکتی ہے جیسا کہ اکثر ہو رہا ہے۔ کیا نثری نظم کو صنف کہنا ہماری زیادتی نہیں، کیوں کہ صنف تو بہ ہر حال نظم ہے۔ غرض پابند نظم اور اس کی اقسام، آزاد نظم، معریٰ نظم، یہ سب نظم کی ہیئتیں ہیں، اسی طرح نثری نظم بھی نظم کی محض ایک ہیئت ہے۔ یہ الگ سے کوئی صنف نہیں۔ اسے صرف ایک ہیئت تسلیم کر لیا جائے (جو یہ واقعی ہے) تو صنفی جواز کا سوال خود بہ خود کالعدم ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد اگر کوئی سوال واقعی رہ جاتا ہے اور پوچھا جا سکتا ہے تو وہ نثری نظم کے ہیئتی جواز کا ہے۔ اور جہاں تک ہیئتی جواز کا تعلق ہے، اس کا کافی و شافی جواب نثری آہنگ والے حصے میں پیش کیا جا چکا ہے۔

چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ جس طرح ایک شعر کی ایک سے زیادہ قرأتیں ہو سکتی ہیں، اسی طرح کسی بھی نثری نظم کی ایک سے زیادہ قرأتیں ممکن ہیں۔ کسی نثری نظم کے ایک کلمے یا مصرعے کو ایک شخص ایک طرح سے پڑھ سکتا ہے اور دوسرا دوسری طرح سے۔ یعنی کوئی کسی لفظ پر زیادہ زور دے سکتا ہے اور کوئی کسی لفظ پر، نیز سر لہر کا بھی فرق ہو سکتا ہے۔ اس سے سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ کیا آہنگ غیر معین ہے اور اس کی نظریاتی بنیاد نہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ بنیاد ہے اور یقیناً ہے جیسا کہ ہم نثری آہنگ والے حصے میں ثابت کر چکے ہیں۔ لیکن آہنگ بھی دراصل لفظ کے معنی سے جڑا ہوا ہے جس طرح شعر میں مختلف قرأتیں مختلف مطالب کے اعتبار سے ہوتی ہیں، اسی طرح اگر کسی نثری نظم کی یا اس کے کسی حصے کی کوئی دوسری قرأت ہو سکتی ہے، تو وہ معنی ہی کے اعتبار سے ہوگی جس کا شعری زبان میں امکان ہوتا ہے اور ہونا چاہئے۔ لیکن کوئی بھی قرأت خواہ وہ کم مختلف ہو یا زیادہ، مبنی ہر حالت میں آہنگ ہی پر ہوگی، یعنی اس میں طول بل اور سر لہر کی صفات لامحالہ ہوں گی، اور یہ انھیں اصولوں کے تابع ہوں گی جو نثری آہنگ والے حصے میں بیان کئے جا چکے ہیں۔ گویا ہر قرأت کا آہنگ لائق تجزیہ ہے، اور یہ مبنی بر اصول ہے۔ واضح رہے کہ ہر وہ ہیئت جو مبنی بر اصول ہے اور لائق تجزیہ ہے، اس کا نظریاتی وجود ثابت ہے۔

پس ثابت ہوا کہ :

۱۔ نثری نظم وزن و بحر پر مبنی عروضی نظام کی نفی ہے۔ جو چیز عروضی نظام میں کسی طرح بھی مصنوعی موزونیت کی جاتی ہے، وہ نثری نظم کی نفی ہے۔ اور جو چیز نثری نظم کی جان ہے یعنی زبان کا فطری آہنگ، وہ با وزن شاعری کی نفی ہے۔

۲۔ نثری نظم کی تکنیکی بنیاد نثری آہنگ پر ہے۔ نثری آہنگ تجزیاتی نوعیت رکھتا ہے اور اس کی شناخت کی جا سکتی ہے، اگرچہ اس کی پیروی کے لئے کسی التزام کی ضرورت نہیں کیوں کہ یہ زبان کے فطری آہنگ پر مبنی

ہے۔ اس کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ زبان کے فطری آہنگ کی آزادی کو بروئے کار لانے کی ضمانت فراہم کرتا ہے۔

۳۔ ایسی تمام تحریریں جنھیں شاعر نظم کی طرح پیش کرے، انھیں نظم کی طرح پڑھنا اور جانچنا چاہئے۔ چنانچہ نثری نظم بھی جس کو نظم کی طرح پیش کیا جائے نظم ہے۔ نثری نظم صنف نہیں، محض ہیئت ہے۔ صنف نظم ہے جس کی متعدد ہیئتی اقسام ہیں۔ نثری نظم بھی نظم کی ایک قسم ہے۔

۴۔ نثری نظم میں زبان کے تخلیقی استعمال یعنی شعری استعمال کی بڑی اہمیت ہے۔ یعنی لفظ و معنی میں ایک اور ایک کی نسبت نہیں ہے، بلکہ ایک دو یا دو سے زیادہ کی نسبت کا امکان ہوتا ہے۔ نیز ضروری ہے کہ معنی کی ترسیل کے باوصف زبان قائم بالذات ہو۔

۵۔ نثری نظم میں شدتِ احساس، ارتکاز اور وحدتِ تاثر کی وہ جملہ صورتیں ہونی چاہئیں جو پابند نظم یا آزاد نظم میں پائی جاتی ہیں۔

۶۔ نثری نظم میں لفظوں کی ترتیب اسی طرح فطری اور سادہ ہوتی ہے جس طرح عام بول چال یا تکلم میں ہوتی ہے۔ البتہ کلموں کی پیش کش سطروں اور بندوں میں اسی طرح ہو سکتی ہے جس طرح بالعموم آزاد نظموں میں ہوتی ہے۔

۷۔ نثری نظم کا ڈھانچہ اگرچہ اکثر و بیشتر واقعاتی ہوتا ہے، اور اس میں کہانی کی سی کیفیت ہوتی ہے، لیکن اس کا معنیاتی تفاعل تمثیلی/علامتی/استعاراتی/رمزیہ ہوتا ہے جو اپنی وسعت کے اعتبار سے غیر واقعاتی ہوتا ہے اور آفاقی نوعیت رکھتا ہے۔

۸۔ نثری نظم کی بنیاد، اگرچہ اوزان و بحور کے کسی ایسے تصور پر ہرگز نہیں جو موزونیت کے خود ساختہ سانچوں کا محتاج ہو تاہم اردو میں نثری نظم کو آزاد نظم ہی کی توسیع سمجھنا چاہئے کیوں کہ مغربی زبانوں اور برصغیر کے علاقائی ہند آریائی اور دراوڑی زبانوں میں آزاد نظم کی ایسی شکلیں موجود ہیں جن میں لفظوں کی ترتیب اوزان و بحور کی بنا پر نہیں بلکہ نثری آہنگ کی بنا پر قائم ہوتی ہے۔

آخر میں پروفیسر آلِ احمد سرور کا شکریہ واجب ہے کیوں کہ یہ مضمون ان کی فرمائش پر لکھا گیا۔ ڈاکٹر وزیر آغا اور شمس الرحمٰن فاروقی کا شکر گزار ہوں کیوں کہ ان کی آرا اس مضمون کا محرک ثابت ہوئیں۔ آہنگ والے حصے کے شمول پر پروفیسر مسعود حسین خاں نے بھی اصرار فرمایا، ان کا بھی شکر گزار ہوں۔

اس مضمون میں پیش کردہ بہت سی آراء سے اختلاف کیا جا سکتا ہے۔ میں پچھلے کئی برسوں سے اس بارے میں جو کچھ سوچتا اور محسوس کرتا رہا ہوں، وہ میں نے عرض کر دیا ہے۔ جن نظموں کو میں نے پیش کیا ہے، ان سے اور بہت سی دوسری نظموں سے جن کی تفصیل کا یہ مضمون متحمل نہیں ہو سکتا تھا، میں اسی طرح لطف اندوز ہوتا ہوں جس طرح بعض اچھی پابند یا آزاد نظموں سے اس بات کو بہر حال نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ کئی دوسری زبانوں میں آزاد نظم لامحدود آزادیوں کی وجہ سے نثری نظم کو دلئے ہوئے ہے۔ چناں چہ ان زبانوں میں نظم خواہ پابند نظم ہو، آزاد نظم ہو یا نثری نظم ہو اسے نظم ہی کہا جاتا ہے۔ اردو میں بھی اگر نثری نظم کے نام پر لکھی جانے والی تخلیقات میں شعری جوہر ہے، تو ان کو نظم کہنا چاہئے۔ اگر ان تخلیقات میں واقعی تخلیقی جوہر ہے تو یہ تخلیقات آئندہ ایسی مزید تخلیقات کے لئے راہ ہموار کریں گی اور یہ رجحان بتدریج راسخ ہوتا جائے گا۔ نظم نظم ہے اور اگر اس میں زندہ رہنے کی صلاحیت ہے، تو وہ باقی رہے گی، ورنہ خود بخود کالعدم ہو جائے گی۔ (ستمبر ۱۹۸۴ء)

محمود ایاز

کروڑوں سال کا دیکھا ہوا تماشا ہے
یہ رقصِ زیست کہ بے قصد و بے ارادہ ہے
عجیب موج سبک سیر تھی ہوائے جہاں
گذر گئی تو کوئی نقش ہے نہ جادہ ہے
نشاطِ لمحہ کی وہ قیمتیں چکائی ہیں
کہ اب ذرا سی مسرت پہ دل لرزتا ہے
اکیلا میں ہی نہیں اے تماشہ گاہِ جہاں
جو سب کو دیکھ رہا ہے وہ خود بھی تنہا ہے
اسی سے رشتۂ دل بھی اسی سے رو گرداں
اسی کو ڈھونڈ رہا ہوں اسی سے جھگڑا ہے

غزل

محمود ایاز

فروغِ بادہ کی مستی نہ انتظار کی آگ
وہ رت جگے بھی گئے تیری آرزو کے ساتھ

لئے پھرے گی ابھی دور دور وحشتِ زیست
ابھی گئی ہے کہاں دل سے آرزوئے حیات

کٹی ہے چشم زدن میں مسافتِ شب و روز
اب ایک دھند ہے ہر سو، کوئی دن ہے نہ رات

بہت قریب ہے اس لمحہ صورتِ یاراں
نواحِ صبح میں ہے یادِ رفتگاں کی رات

تو مجھ سے دور کہاں لے قرارِ دیدہ و جاں
میں تیرے قرب کا لمحہ، میں تیرے ہجر کی رات

غزل

ظفر اقبال

کچھ فیصلہ تھا نہیں، تو ہمارا شہر پانی میں ہے
کیا وضاحت ہو کہ کیا کچھ سر بسر پانی میں ہے

سر پہ تھا سامان کہ پھر بارشوں نے آ گھیرا ہمیں
جو نکالا تھا ابھی، بارِ دگر پانی میں ہے

طعنے دیتا تھا کبھی غلط بدبختی کے ہمیں
آج اُس بے مہر کا اپنا بھی گھر پانی میں ہے

ہر کوئی یاراں گزیدہ ہے جہاں بھی جو کہیں ہو
یہ ادھر پوچھاڑ میں ہے اور ادھر پانی میں ہے

جو جہاں موجود ہو اس کو غنیمت جان لو
جو کہیں گم ہو گیا اس کی خبر پانی میں ہے

ایک ہی صف میں ہیں، کس کا ہو بیاں، کس کا نہ ہو
معتبر پانی میں ہے نامعتبر پانی میں ہے

اور کیا کہیے یہاں اتنا سمجھ لیجے اگر
زندگی ہے اک سفر، رختِ سفر پانی میں ہے

اس کا ہی کچھ بچ رہا ہو ڈوبنے سے دیکھنا
کیا کہیں، اپنا تو سب عیب و ہنر پانی میں ہے

آزما لے وہ ہمارے حوصلے بے شک ظفر
دیکھنا ہے آپ بھی وہ کس قدر پانی میں ہے

غزل

ظفر اقبال

بستی میں ہے پانی تو نگر میں بھی ہے پانی
جل تھل نہیں، بازار ہی، گھر میں بھی ہے پانی

یہ چھت ہے کہ چھلنی ہے کوئی، اس کے علاوہ
دیوار میں مرتا ہے تو در میں بھی ہے پانی

سامان تو بھیگا ہے کہ بچتا نہ کسی طور
سامان کے گھر زیر و زبر میں بھی ہے پانی

وہ ٹوٹ کے برسا ہے بہالے گیا ہر شے
پانی میں ضرر ہے تو ضرر میں بھی ہے پانی

کھاتا بھی ہے سبزہ کھتونی بھی لبالب
میدان میں بھی، راہ گذر میں بھی ہے پانی

پہنچے کوئی کیا، پاؤں کی زنجیر ہے بارش
دیکھے کوئی کیا ظرف نظر میں بھی ہے پانی

اس حسن کی آنکھوں کے افق پر بھی ہیں بادل
اس زلف کے پیچیدہ بھنور میں بھی ہے پانی

کس طرح خیالات سے شرابور نہ ہوتے
سوچو تو یہاں کاسۂ سر میں بھی ہے پانی

چپ رہئے تو بس ڈوبتے ہی جائیے ہر دم
کہئے تو ظفر عرضِ ہنر میں بھی ہے پانی

جوگندر پال

میرے ساتھ کئی بار ایسے ہوتا ہے کہ رنگ برنگے پرندوں کے جھنڈ کے جھنڈ اڑتے اڑتے کہیں سے آ نکلتے ہیں اور تھوڑی دیر میرے ذہن کی شاخوں پر بیٹھ کر جھولتے ہیں اور پھر ایک دم کھلنڈری سی فکرمندی سے میرے افسانچوں میں آ جاتے ہیں اور انھیں یکجا کر کے گویا میں انھیں آکاش کی جانب پرواز ہونے کو چھوڑ دیتا ہوں۔

کوئی کہانی اتنی طویل بھی ہو سکتی ہے کہ پورا ناول بن جائے، تاہم زندگی کی لے زائی جب اپنی چھوٹی چھوٹی کہانیوں میں بٹی ہوئی معلوم ہو تو اس کیفیت کے سراغ کے لئے فن کار کو شاید نظریں دوڑانے کی بجائے گاڑھنا پڑ جاتی ہیں اور یوں وسعتیں جو بادی النظر میں ویران ہوتی ہیں کھلے پیمانوں پر سمٹ کر بستیوں کا سماں باندھتی ہوئی محسوس ہونے لگتی ہیں۔

تحریر کے ذی جان ہونے کا انحصار دراصل اس امر پر ہوتا ہے کہ اس کے وجود سے ہی اس کی ذات کا ادراک ہو جائے۔ ہمارا وجود — بڑا یا چھوٹا — اسی لئے ہمیں تو یہ معلوم نہیں ہوتا کہ اس کے سارے اجزا داخلی اور خارجی ہونے کے باعث عین متناسب ہوتے ہیں اور کہانی اگر اپنے اصل تناسب سے عاری نہ ہو تو ایک سطری ہو کر بھی پوری کی پوری ہوتی ہے ورنہ اپنی تمام تر طوالت کے باوصف ادھوری کی ادھوری۔

ادب میں گویائی کا مفہوم بخشش تخلیق کی صلاحیت کو ثابت کرنے سے ادا نہیں ہو جاتا ادب تو کچھ کہہ پانے کی تخلیقی کاوش سے معرض وجود میں آتا ہے اس اعتبار سے ممکن ہے کہ کوئی نہایت مختصر اور متناسب کہانی اپنی برگ ہو کر اپنے نقطۂ آغاز سے بھی پہلے سے شروع ہوتی ہوئی لگے اور قاری اسے اپنے تلازموں کی روشنی میں اس کے خاتمے کے بعد بھی بڑھاتا چلا جائے اور اس طرح اس کے ذہن میں نامعلوم وہ کہاں پہنچ کر ختم ہو۔ افسانچے کے قاری کو لکھنے والے کی رسمی میں کسی متعین مقام پر نہیں پہنچا ہوتا۔ اس صنف کی اہمیت اس میں ہے کہ پڑھنے والوں کی تخلیقی سرگرمیوں کا ساماں ہوں اور یہ معانی کی نشاندہی میں انھیں حسب دلخواہ مقام ہا کو پہنچنے کے زیادہ تر مواقع میسر آئیں۔ میرا خیال ہے کہ مستقبل کے ادب میں اس طرح کی سرگرمیوں کی گنجائش ناگزیر ہوتی چلی جائے گی۔

پتہ نہیں کسی نے سچ مچ کبھی ہتھیلی پر پہاڑ اٹھایا تھا یا نہیں مگر تخلیق کار کو اس کے بغیر چارہ نہیں کہ اپنی ہتھیلی پر دو جہاں کی کشادگی پیدا کر لینے پر قادر ہو۔ کسی گرد شسل اور فوری واردات میں معنوی افراط کو بروئے کار لانے سے گھٹن کا ماحول تیار ہونے لگتا ہے۔ وضاحتوں کی ایک الگ اہمیت ہوتی ہے جس سے انکار ممکن نہیں تاہم فنون لطیفہ کے ذیل میں ہدایت و وضاحت کے عمل سے ایک ایسے جبر کی صورت کھڑی ہو جاتی ہے جس سے واردات کے کھلے امکانات کا سد باب ہو۔ فن کاروں کا یہ اصرار بڑا معنی خیز ہے کہ بولو مت، دکھاؤ۔ اسی فنی تقاضے سے عہدہ برآ ہونے کے لئے انکسار اور اختصار افسانچے کے فطری معاون ہیں۔

جوگندر پال

رشتے ناطے

آپ کے بھائی بہن بھی تھے بڑے دادا؟ ـــــ ہاں، بڑے دادا ہما
بھی کہتے ہیں بیسویں صدی میں سب کے سگے بھائی بہن بھی ہوا کرتے تھے ـــــ
میرے بھی بھائی بہن ہوتے تو ہم سارا دن خوب کھیلا کرتے ـــــ ہاں بڑے دادا،
لڑنے بھی، مجھے لڑنا بھی اچھا لگتا ہے مگر کس سے لڑوں؟ ـــــ گڑیوں سے؟
ـــ ان سے لڑنا چاہتی ہوں تو وہ ویسے ہی بیب چاپ مسکرائے جاتی ہیں ـــ
کیا، بڑے دادا؟ ـــ تمہارے چچا، ماموں اور خالو بھی تھے؟ ـــ چچا
ماموں اور خالو کیا ہوتے ہیں، بڑے دادا؟ ـــ نہیں، بڑے دادا، مجھے کیا معلوم،
کوئی ہو تو معلوم ہو ـــ میرے بھی چچا، ماموں اور خالو کیوں نہیں؟ ـــ
ہمارے باپ دادا بھی فیملی پلاننگ کیا کرتے تھے ـــ فیملی پلاننگ کیا ہوتا
ہے بڑے دادا؟ ـــ

مرحوم

جنم اشٹمی کے تہوار پر بھگوان کرشن کے پیدا ہونے میں صرف دس منٹ باقی تھے۔
لنگڑے چمار کی بیمار بیوی کی زچگی کا وقت گذشتہ کئی گھنٹوں سے آکر رکا ہوا
تھا اور وہ شدت درد سے اپنی ٹوٹی چارپائی پر لوٹنیاں کھا کھا کے بے تحاشہ چلا رہی
تھی چونکہ لنگڑے چمار کے پاس اپنی بیوی کی ڈاکٹری دیکھ بھال کے لئے پھوٹی کوڑی
ہی نہ تھی، اس لئے وہ اور اس کی بوڑھی ماں مانتے کا چینے خود آپ ہی بچے کو رحم کے
بیچ سے باہر لانے کے لئے الٹے سیدھے طریقے آزما رہے تھے۔
رات کے عین بارہ بجے جب لنگڑے چمار کی بیمار بیوی نے اسے مردہ بچہ جنا تو
مندروں کے سنکھ شبد جو ہیں گونج گونج کر اعلان کرنے لگے۔ بھگوان نے جنم لیا ہے۔

چور

"کیا کھا رہے ہو؟"
غریب بچہ چونک پڑا اور اس کے منہ کی طرف اٹھتے ہوئے ہاتھ سے انگور کے
دو دانے گر گئے۔ "میں سانپ کھا تو نہیں رہا تھا صاحب۔"

میلے ملاقاتیں

ہاں میں ہر ایک سے نفرت کرتا ہوں ـــــ ماں باپ سے، بھائی بہن سے
ـــــ دوستوں سے ـــــ ہر ایک سے ـــــ نہیں، یہ آپ کیا کہہ رہے
ہیں کہ کسی سے نفرت مت کرو ـــــ نہ بابا، آپ کی بات مان لوں تو اکیلا رہ جاؤں

آبشار

وہ اپنی سطح سے ایک دم نیچے آ گری۔
اور لوگ باگ اس خوبصورت نظارے پر جھوم اٹھے۔

موجود

کیا مجال، کوئی جان پہچان والا مر جائے اور وہ اس سے ملنے نہ جائے

ساحل نہ ہو، مگر آج ہم اسی کا سہارا لئے قبرستان کی طرف جا رہے ہیں۔

اور کسی نے آگے پیچھے دیکھتے ہوئے مجھ سے حیرت سے پوچھا یہ لوگ کس

سمت جا رہے ہیں آخر۔

محمد غوری

اس نے ہندوستان پر کئی حملے کئے اور ہر بار اپنی مسلسل ناکامی کے باوجود

ہمت نہ ہاری اور بالآخر اپنے تازہ حملے میں دلی سر کر لی

اور یہاں سکریٹریٹ میں کلرک کی نوکری حاصل کرنے میں کامیاب ہو گیا۔

آبرو

میں ــــ میں اس کا خون پی جاؤں گی ــــ حرام زادہ بدمعاش!"

"ارے بھئی، اب ٹھنڈی ہو جاؤ نا۔"

"نہیں، جب تک میں اپنی آبرو کا بدلہ نہ لے لوں گی مجھے چین نہ آئے گا ــــ

میں ــــ میں ــــ اس نے میری بے عزتی کی ہے۔"

"آخر اس نے کیا کیا ہے؟"

"کیا کیا ہے؟ مجھ سے ساری رات کا بھاؤ ٹھہرا کر اب کسی اور کے پیچھے ہو لیا ہے۔"

سوانح حیات

میرا جینا ابھی شروع بھی نہیں ہوا،

پھر بھی میں بوڑھا ہو چکا ہوں۔

لازوال

یہ غیر فانی کتاب کس نے لکھی؟

ہم سب نے۔

وہ کیسے؟

ایسے کہ ہم تو موٹی عقل کے لوگ تھے، ہمیں کیا سوجھتا، ہم ہی لکھنے والے

کو سوجھ گئے۔

آسیب زدہ قوم

ہم سبھی اپنے گھوڑوں پر سوار اپنے شاہ سواروں کے پیچھے چلے جا رہے تھے

اور اسی طرح چلتے چلتے ہماری عمریں بیتی جا رہی تھیں اور ہم کہیں بھی نہ پہنچ پائے تھے۔

اسی دوران آگے پیچھے کی جانب آتے آتے ہم تک یہ خبر پہنچی کہ ہمارے سبھی

شاہ سوار اپنے گھوڑوں پر بیٹھے بیٹھے مردہ ہو چکے ہیں اور گھوڑے اپنے آپ چلے جا رہے ہیں۔

ہم نے آگے بڑھ کر دیکھا تو یہ معاملہ ٹھیک تھا مگر ہمارے پاؤں جوں کے توں

رکابوں میں اور [illegible] کر رہ گئے۔ ہمیں اپنی سوچ پر عمل کی قدرت نہ رہی تھی،

ہم بھی اپنے شاہ سواروں کی مانند مر چکے تھے۔

آمد

جب بھی اور پہلے میں اپنے محلے کے مندر میں گیتا کا پاٹھ سن رہا تھا۔

پنڈت جی رقت بھرے لہجے میں بھگوان کرشن کے الفاظ دہرا رہے تھے کہ جب پاپ

ہی پاپ کا دور دورہ ہونے لگتا ہے تو میں جنم لیتا ہوں۔

ہمارے جوتوں کے قریب بیٹھے ہوئے ایک پاگل نے پنڈت جی کو ٹوک کر کہا۔

"میں تو پیدا ہو کے پاگل بھی ہو چکا ہوں پنڈت جی، مجھے کوئی پہچانے بھی!

مسخرہ

میٹنگ کے اراکین اتنا اہتمام کر کے جھوٹ بول رہے تھے اور

سبھی امور میں نپے تلے منطقی نتائج سے بندھے ہوئے معلوم ہو رہے تھے مگر

کسی کو نا معلوم کیا سوجھی کہ اس نے اس نہایت سنجیدہ ماحول میں [illegible]

سچ بول دیا جس سے سبھی اراکین اس پر کھل کھلا کر ہنس پڑے

بھول

میں نے ساری عمر یہاں انتظار میں بتا دی،

اور اس وقت مرتے ہوئے مجھے ایکا ایکی یاد آیا ہے کہ جانا تو مجھے تھا

ملبوسات

سارے جنگل میں ایک میں ہی تھا جو کپڑے پہنے ہوئے تھا۔ مجھے شرمندگی

محسوس ہونے لگی۔

نئے پیغمبر

میں تمہیں راستہ کیسے دکھاؤں بھائی؟ اس دنیا کا راستہ تو موت سے ہو کر

جاتا ہے مگر مجھے ابھی کئی سال نوکری کر کے اپنا پنشن کا حق حاصل کرنا ہے۔

گم نام سپاہی

امن و ــــ کہاں ہے امن؟ ــــ آپ کی ساری فوج برسوں سے

گھر بیٹھے بوڑھی ہو جاتی ہیں اس لئے آپ کو یہ جرأت ہوئی ہے۔

یہ تو [illegible] بیٹھا [illegible] وقت [illegible] عبادت کرتے وقت [illegible] مکمل پڑھتا ہوں تو میری وہ بھگوان کی تصویر [illegible] آج مجھے [illegible] ہاتھ اٹھائے کھڑا ہوں؟

قید و بند

"کچھ سا اسار [illegible] قیدی [illegible] برسوں سو بارہ میں بسا ہے۔

"ارے! [illegible] ہنسنے لگا۔ آج ہی تو اس کی [illegible] ہوا۔

نظر

میں عاشق تسلیم کرتا رہا ہوں، میری طرف کوئی دیکھتا بھی نہیں۔

میں نے [illegible] کی خدا ایسا سارا آپ [illegible] آ کے [illegible] کو [illegible] دیا ہے

اب تو جو کوئی جیسے بھی دیکھتا ہے وہ دراصل مجھے ہی دیکھ رہا ہوتا ہے۔

نقل مکان

اس نے آخر بڑھاپے میں اپنے لئے بڑا آرام [illegible] سامان اور [illegible] منتقل ہو کر [illegible] کیا فائدہ [illegible] اس نے جسم کی پرانی [illegible] میں اتنی توڑ پھوڑ آتی [illegible] اسے [illegible] اور وہ ٹھنڈی سانسیں بھر بھر کے [illegible] طرح [illegible] ہوتے ہوئے [illegible] سے نکلنا نصیب ہے۔

ازدواج

وہ مجھ پر [illegible] بیٹھی تھی اور اپنی حواس سے بے تاب ہو ہو کر میں نے ہمیشہ [illegible] بیٹھ کے [illegible] اس پر اپنے دانت گاڑے رکھے اور میری زبان کٹتے گئے تو وہ مجھے [illegible] کر گئی۔

شبہات

میرے شہر میں مسجدیں بھی تھیں، گرجے اور گوردوارے بھی، اور مندر بھی، اور میں ان سبھوں کی یکجائی کے دل آویز منظر سے بڑا مانوس ہو چکا تھا مگر گذشتہ کئی سال کے فرقہ وارانہ فسادات کے بعد آج کل میرے شہر میں مندر ہی مندر دکھائی دیتے ہیں۔ مندر کے کلس مجھے بڑے بھلے معلوم ہوتے ہیں تاہم چاروں طرف صرف مندروں کو ہی پا کر —— خدا مجھے معاف کرے —— خدا مجھے اس کوئی اجنبی سا لگتا ہے۔

ہمیں بھی

میٹنگ کے لوگ میری بے سبب ہنسی پر چونک پڑے ہیں۔ ہر ایک اپنے [illegible] وقت ایسے [illegible] سو [illegible] خوشی اور سکوت سے [illegible] دیا [illegible] میری [illegible] بند کر دی [illegible] نے پوچھا ہے [illegible] ہے؟

میں نے اسے بتایا ہے۔ مجھے بچپن کے دنوں کا ایک پلّو یاد آ گیا ہے۔ جہاں کہیں بھی اسے [illegible] کوئی مشورہ کرتے ہوئے دیکھ جاتے [illegible] وہ جھٹ ان کے پاس آ کھڑا ہوتا اور [illegible] دیا۔ ہمیں بھی [illegible] دو دو۔

[illegible] میں نے [illegible] بات کو [illegible] آپ [illegible] آدمی ہیں میرے خیال میں آپ [illegible] فوراً [illegible] ہے

نکلا میری آنکھوں میں [illegible] لگاتے، پر میں فوراً اس سے نظر [illegible] کر جیب میں [illegible] کرنے کے لئے [illegible] کھڑا ہو [illegible] ہوں۔

بہ سلامت روی

[illegible] وہ لوٹتا [illegible] گیا [illegible] اوروں سے الگ ہو ہو کر [illegible] اندر سمٹتا رہا، اور پھر جب اس کی روانگی کا وقت آ پہنچا تو وہ بڑا خوش تھا کہ عمر بیت جانے کے باوجود پورے کا پورا لوٹ رہا ہوں۔

نیا پاٹھ

رامائن کا پاٹھ پورا کرنے سے پہلے پنڈت جی ذرا رک کر گویا ہوئے

"وبھیشن نے بھگوان رام سے جھوٹ بولا تھا کہ راون کی جان اس کی ناف میں ہے۔"

ہم سب کے کان کھڑے ہو گئے۔

"بھگوان نے جا رہے [illegible] کر انھوں نے راون کی جان لے لی ہے۔ سچائی یہ ہے کہ راون کا بال بھی بانکا نہ ہوا۔"

پنڈت جی ہماری بے صبری سے محظوظ ہو کر مسکرانے لگے۔

"راون اگر راون کے بدن کا نام ہوتا تو وہ اپنے بدن میں جہاں بھی ہوتا اپنے بدن میں ہی کہیں ہوتا۔ راون تو ایک بھٹکے ہوئے خیال کا نام ہے۔ بھٹکا ہوا خیال جسے بھی سوجھ جائے وہی راون ——"

پنڈت جی اپنی سفید داڑھی کے الجھے ہوئے بالوں کو سیدھا کرنے لگے۔

"یہی وجہ ہے کہ ہم تو، سبھی پرندوں کی موت کو بڑی دھوم دھام سے مناتے ہوتے ہیں مگر اسی دوران وہ کسی نئے بدن میں راہ پا چکا ہوتا ہے اور ان کا وجود زندہ ہوتا ہے۔"

پنڈت جی کی مسکان میں ان کی معصومیت نظر آئی۔

ہم نے چارے دھو کر کھائے، پھر دو کوئی بات کرنے۔

قیام

میں اس خوف سے اپنے وجود کی گاڑی سرپٹ دوڑاتا رہا ہوں کہ کوئی انجانا تیس میرا پیچھا کر رہا ہے، مگر اب عمر کے اس آخری کنارے پر تب میں نے گاڑی روک لی ہے اور مڑ کر دیکھا ہے کہ میرے پیچھے تو کوئی بھی نہیں۔ میں نے خدا کا شکر ادا کیا ہے اور ہنستے ہوئے گاڑی سے اتر آیا ہوں تاکہ اطمینان سے میں کسی جنگل میں بے وجود بس جاؤں۔

صفائی

میری بیوی کے سر پر ہر وقت صفائی اور قرینے کا بھوت سوار رہتا ہے۔ وہ مجھ سے اس لئے چڑی رہتی ہے کہ میں گھر کو گندا کئے رکھتا ہوں۔ آجکل میں صفائی کا سب دھیان رکھنے لگا ہوں مگر اسے تو کوئی بہانہ چاہیے کبھی ذرا سی بھی کوڑا یا کوئی تنکا بھی ادھر ادھر دکھ جائے تو وہ برسا شروع کر دیتی ہے۔ آج تو حد ہو گئی۔ وہ سویرے سے آپ ہی آپ بولے جا رہی تھی اور جھاڑو لے کر گھر بھر کو جھیل رہی تھی۔ میں نے بڑی نرمی اور تحمل سے اسے ٹھنڈا کرنا چاہا مگر اسے اس وقت تک چین نہیں آیا جب تک اس نے گھر کے کوڑے کرکٹ کے ساتھ مجھے بھی کوڑے کے ڈبے میں الٹ دیا۔

غزلیں

نامی انصاری

پہلے وہ مجھ کو سنگِ نظر میں چھپا گیا
پھر خود ہی سب سے میرا پتہ بھی بتا گیا

راہوں میں بات تھی کہ وہاں منزلیں نہ تھیں
اس تک تو میرے جسم کا بس راستہ گیا

سارے رہے جو وہی سفر کر گئے کہیں
میں کیا بتاؤں کون اُٹھا اور علا گیا

سورج تھا اپنے سر پہ تو پرچھائیاں کہیں
شب کیا ہوئی کہ رشتۂ مہر و وفا گیا

پہلو میں قطرہ قطرہ مرے گر رہی تھی رات
سرشاریوں میں اس کا بدن بھی بہا گیا

قطرے بہت نہاں تھے کہیں گاہ آب میں
پھر بھی یہی ہوا کہ میں تنہا نہا گیا

ناوصف اصالتاً بھی نامی یہی ہوا
وہ سب جہاں میں حسنِ معطر بچھا گیا

ہر شے وہی نہیں ہے جو پرچھائیوں میں ہے
اس کے سوا کچھ اور بھی گہرائیوں میں ہے

آئینہ جس سے ٹوٹ کے بے آب ہو گیا
وہ عکس بے نوا بھی تماشائیوں میں ہے

فرصت ملے تو میں بھی کوئی مرثیہ لکھوں
اک دشتِ کربلا مری تنہائیوں میں ہے

میں آئینہ دکھاؤں کسے شششِ جہات کا
ہر چہرہ محو اپنی ہی رعنائیوں میں ہے

دریا کے رود و شور پہ باتیں ہزار ہوں
پانی مگر وہی ہے جو گہرائیوں میں ہے

گھل جائے شعر میں تو زمیں آسماں بنے
وہ حسنِ لازوال جو سچائیوں میں ہے

اک لمحہ بھی ٹھہر نہ سکا دار و گیر میں
نامی کہاں سے آپ کے شیدائیوں میں ہے

غزل

شہزاد احمد

بگڑی ہوئی اس شہر کی حالت بھی بہت ہے
جاؤں بھی کہاں اس سے محبت بھی بہت ہے

بس ایک قدم کا ہے سفر منزلِ مقصود
رک جائیں تو اتنی سی مسافت بھی بہت ہے

کیا مانگتے ہو ایسی دعائیں شب و روز
سوچو تو شب و روز کی دولت بھی بہت ہے

مشکل ہے بہت جادۂ سفر کا تعین
اور مجھ کو بھٹک جانے کی عادت بھی بہت ہے

یہ کیا کہ تڑپتے ہی رہیں حشر تلک ہم
مل جائے تو اک سانس کی مہلت بھی بہت ہے

میں آنکھ سے ٹپکے ہوئے اک اشک کی مانند
بے مایہ بھی ہوں اور مری قیمت بھی بہت ہے

تاروں کی طرح یاروں کے محور بھی جدا ہیں
دو ایک قدم کی یہ رفاقت بھی بہت ہے

کافی ہے شبِ غم کے لئے ایک دیا بھی
اس دور میں تھوڑی سی صداقت بھی بہت ہے

ہر سمت نظر آتے ہیں سوکھے ہوئے چہرے
اور تذکرۂ جود و سخاوت بھی بہت ہے

کیا جانے مقدر وہ بلندی ہے کہ پستی
اونچی ہیں عمارات بھی غربت بھی بہت ہے

وہ شخص کہ کہتا ہے فقط آئینہ کافی
شہزاد اسے میری ضرورت بھی بہت ہے

غزل

شہزاد احمد

تمام شہر جہاں [illegible] ملتا ہے
وہ شخص بیٹھا ہے [illegible] سر جھکائے ہوئے

[illegible] ماہ رواں اس [illegible] مسافر ہے
چراغ بھی ہے اندھیرے سے لو لگائے ہوئے

کسی نہ دیکھے ہوئے خواب کی تلاش میں ہیں
بہت سے لوگ شب و روز کے ستائے ہوئے

ان آنسوؤں کی حرارت ابھی ہے آنکھوں میں
ہوا زمانہ جنھیں خاک میں ملائے ہوئے

نہ رکنے دیتے ہیں مجھ کو نہ چلنے دیتے ہیں
عجیب چیز ہیں مٹی پہ گھر بنائے ہوئے

کبھی وہ بات کہ جو شہد سے بھی میٹھی تھی
سنے وہ لفظ کہ تھے زہر میں گھلائے ہوئے

ترے بغیر وہی جاں کنی کا عالم ہے
دلوں کو بھول گئے گر ترے ستائے ہوئے

وہ آفتاب سرِ بام جب ابھر آیا
تو دھوپ دھوپ ہوئی اور سائے سائے ہوئے

فضا لرزتی ہے خستہ فصیل کی صورت
فلک اداس، ستارے ہیں تلملائے ہوئے

زمین رینگ رہی ہے خلا کی چوکھٹ پر
شجر ہیں دیر سے اپنی صلیب اٹھائے ہوئے

تم ان سے رشتۂ جاں باندھنے چلے شہزاد
مگر یہ لوگ تو ہیں آسماں سے آئے ہوئے

غزلیں

مصور سبزواری

آخری بوند خوں کی سمیٹے ہوئے بال و پر دن ڈھلے
اور سمندر کے پار اس طرف منتظر ایک گھر دن ڈھلے
تشنگی اور سرابوں کا اک فیصلہ کن محاذ اور ہے
آج بازو نہیں آج کٹ جائیں گے سارے سر دن ڈھلے
صبح بھیدوں بھرے پل کی لے کر گرہ میں چلے تھے مگر
ختم تھا ریت چنتی ہوئی مٹھیوں کا سفر دن ڈھلے
کب سے تھی سازشی اب خاموش کی یہ غنودہ فضا
ساحلوں پر کھلے تھے ہواؤں نے کتنے بھنور دن ڈھلے
پیاسے کرے تلک خون آشام مذبح کا رستہ وہی
دور تک گھورتا دیر سے گھر پہنچنے کا ڈر دن ڈھلے
آنے والی رتوں کے حسیں شاہزادے دھواں ہو گئے
کوئی چشم سیہ بخت کو جا کے دے دے خبر دن ڈھلے

نقش گر خوابوں کے شاید رزمیہ شب کا رٹے تھے
سب گھروں میں تھے مگر سب جسم گلیوں ہی میں ٹوٹے تھے
تھی ہراساں اک شکست فاش زخموں کے سفر سے
خون سے تر دشمنوں کی فتح کے نیزے گڑے تھے
اجنبی سرحد سراب آسا مناظر بن رہی تھی
پیڑ گھر کے آنگنوں کے باہیں پھیلائے کھڑے تھے
ایک بحر بے کراں تک کالی شب کا سامنا تھا
چڑھتے پانی کے مسافر صرف دو کچے گھڑے تھے
شوق غارت گر نے پودوں کی مناجاتیں نہ دیکھیں
ٹہنیوں سے ننھے منے ہاتھ کٹ کر گر پڑے تھے
وہ حسیں قاصد نہ آیا اور نہ آیا اس کا نامہ
سادہ دل اک عمر تک پریوں کے قصے محلوں کے گھڑے تھے ۔

غزلیں

مصور سبزواری

رفاقتوں کا تھا ناگفتہ ڈر کھلا ہی نہیں
سفر تمام ہوا ہم سفر کھلا ہی نہیں
تہوں میں کائی کی بیٹھی ہوئی تھی عصمت آب
ہوا کے ہاتھ سے ندی کا سر کھلا ہی نہیں
عجیب ہے بے یقیں موسم کی زرد زرد سی چپ
یہ معتبر ہے کہ نا معتبر کھلا ہی نہیں
درازوں میں نظر آتے تھے رینگتے سائے
وہ کون تھے پس دیوار و در کھلا ہی نہیں
چھوؤ تو صرف ہیولیٰ جو دیکھو رنگ ہی رنگ
یہ خواب ہے کہ کوئی خواب گر کھلا ہی نہیں
بندھا ہوا تو نہ تھا دشمن انگلیوں سے کہیں
ہمارا پرچم فتح و ظفر کھلا ہی نہیں

مرا تمام تعلق گذرتی شب سے تھا
میں اک کٹا ہوا منظر سحر میں سب سے تھا
جلا تو راکھ بھی اس کی نہ لوگ چن پائے
وہ جسم برگ حنا کے حسب نسب سے تھا
سر سراب وفا مرگ آرزو جیسا
نہ جانے کس کو مرا انتظار کب سے تھا
اداس شام کوئی زمزمہ شغال سے تھی
نحوستوں کا سفر ابتدائے شب سے تھا
رقابتوں کے کئی رن پڑے اسی کے سبب
گلابی آنکھ کا رشتہ نگر میں سب سے تھا
خبر نہیں تھی کہ دیوار رابطہ ٹوٹی
فریب خوش نما کیسا سکوت لب سے تھا

ہر آنکھ سر بریدہ یتیموں کی نہر ہے
یہ شہر بے وفا وہی کوفے کا شہر ہے
بچوں کا منہ نہ چومنا تم اس فضا میں
ہر شیر خوار طفل کی باچھوں میں زہر ہے
میں نے تو صرف کاٹی تھیں پیڑوں کی ٹہنیاں
کیوں پور پور موت کی برفیلی لہر ہے؟
سارے افق ہیں دست دعا سے اٹھے ہوئے
پھیلاؤ لوگو ہاتھ کہ یہ پچھلا پہر ہے
میں ایک مردہ پیاس جو زندہ نہ ہو سکی
تو اب بھی ٹھاٹھیں مارتی دریا کی لہر ہے
ہم لمبے جنگلوں کی سی عمر دراز ہیں
سر پر کئی بزرگ دعاؤں کا قہر ہے

مصور سبزواری

بادِ باحرفِ حق فضا میں اچھال ڈالیں
چلو کہ سارے ملنگ مل کر دھمال ڈالیں
افق میں پرچھائیاں ہیں سفاک پانیوں کی
بھرے اس شب سمندروں میں جان ڈالیں
نباہ کرنے کی معنویت بدل چکی ہے
یہ جبر رشتوں کا دل سے ہم بھی نکال ڈالیں
ٹھہر کر نصف النہار پر آگیا ہے سورج
نہ ہم پہ سیارے ڈھلتے دن کا زوال ڈالیں
عذاب طوقِ گلو بنے اس طرح وہ بازو
کہ جیسے گردن میں خودکشی کا رومال ڈالیں
سب اس کو یوں بھوکی بھوکی نظروں سے تک رہے تھے
سگِ ہوس جیسے استخوانوں پہ رال ڈالیں

کر کے لہو لہو سے مفر ڈوب جائے گا
کشتی میں باپ ہو گا پسر ڈوب جائے گا
اونچی کمینگی کی فصیلوں کے بیچوں بیچ
دھنستی شرافتوں کا یہ گھر ڈوب جائے گا
اس قحطِ آب میں نہ مخالف دعائیں مانگ
بادل برس پڑا تو نگر ڈوب جائے گا
ہر ساحلی جواں کا یہ انجام کار ہے
دکھلا کے پانیوں کے ہنر ڈوب جائے گا
ہم الوداع کل تمھیں شاید نہ کہہ سکیں
صبحِ سفر سے پہلے سفر ڈوب جائے گا
خودداریوں کی لہر ہے حساس اس قدر
خم ہو گیا جو خاک پہ سر ڈوب جائے گا

وہ ربطِ جاں موج موج دریا بہاؤ تک تھا
بس ایک رنجِ جدائی اگلے پڑاؤ تک تھا
گلاب لمحات ہی نے اس کی تو جان لے لی
یہ ہفت خوانِ وفا تو جلتے کڑھاؤ تک تھا
شبِ زمستاں کے جس گھڑی دانت بج رہے تھے
ہمارے پرکھوں کا ٹھنڈا سایہ الاؤ تک تھا
میں شاخ سے ٹوٹ کر بھی تھا پیڑ کے حوالے
پرانے رشتوں کا گھاؤ آئندہ گھاؤ تک تھا
یہ کیا خبر بھی قدیم رنجش مری نہیں ہے
منافقوں کا سنہرا پل ندی ناؤ تک تھا
بہت عظیم اور منکسر شخصیت تھی اس کی
ملا تو قوسِ قزح کا دلکش جھکاؤ تک تھا

سہیل احمد زیدی

قافلے میں وقت کے شامل گئی
وہ گھڑی ٹھہرا تھا جس سے دل گئی
صبح کالے پانیوں کی نذر تھی
شام بھی مٹی میں آخر مل گئی
راستے نے پاؤں کو دھوکا دیا
آس دل سے ہاتھ سے منزل گئی
چھوڑ کر غاروں کو ہم نے کیا کیا
یہ عمارت ریت پر تھی ہل گئی
شہر کی گلیوں میں ٹھہرے ہیں سراب
دشت میں کھوئی ہوئی شے مل گئی
کھل گئی صحرا کے ذروں کی قبا
آبروئے لیلیٰ محمل گئی
دوپہر تھی سراسراتی تھی ہوا
لہرآئی دل میں اک بسمل گئی

گونجنا اور جواب ہونا تھا:
مجھ کو پھر دستیاب ہونا تھا
آج کی رات کیا قیامت تھی
آج روز حساب ہونا تھا
یہ تو کچھ منزلوں کے نقشے ہیں
دشت ہے تو سراب ہونا تھا
جانتا تھا سوال کیا کرتا
آخرش لاجواب ہونا تھا
لکھ رہا ہوں ورق ورق خود کو
مجھ کو اک دن کتاب ہونا تھا
خاک نمرود کی خدائی پر
بندۂ بوتراب ہونا تھا۔
سنگ مٹی ہوئی حرارت سے
آب ہونا سحاب ہونا تھا
حسن کا ذکر اور یوں ہی سہیل
سامنے اک گلاب ہونا تھا

سہیل احمد زیدی

میرے اندر کھلا، کیا شب بھر
انکھڑی انکھڑی سیاہ گلاب
ایک دیوار بیچ ہے ورنہ
صحن و صحرا کہاں نہیں ہے سراب
میرا چہرا اتارتا کیوں ہے
آئینہ میں لکھا حساب کتاب
کیا کھنڈر ہے، پکارتے رہیے
کوئی آہٹ ہے اور نہ کوئی جواب
اب ورق کو الٹتے ڈرتا ہوں
ختم ہونے پہ آ گئی ہے کتاب
تھک گیا ہوں سہیل کچھ میں بھی
اور کچھ ہانپنے لگا ہے سراب

جب شام بڑھی رات کا جادو نکل آیا
اس بیچ تری یاد کا پہلو نکل آیا
وہ لمس کہ مٹی کا تھا جب ہاتھ لگایا
چہرہ نکل آیا کبھی بازو نکل آیا
کچھ روز تو دو جسم میں اک جان رہے ہم
پھر سلسلۂ حرفِ من و تو نکل آیا
دیکھا کہ ہے بازار یہاں نفع و ضرر کا
وہ تیر کہ تھا دل میں ترازو نکل آیا
تھا بند چراغِ غزل اک غار میں پہلے
مانجا ہے سہیل ہم نے تو جادو نکل آیا

غزلیں

سہیل احمد زیدی

سخت تھا وہ دن مگر بیتے الم یاد آ گئے
اینٹ کا تکیہ لگایا دوپہر تھی سو گئے

آدمی تو خیر گم ہوتا رہا ہے بھیڑ میں
آم کے باغوں میں اوپے پیڑ کیسے کھو گئے

ہم کہ بیٹھے ہیں ابھی تک ہاتھ میں لے کر قلم
دوست اپنے ساتھ کے کچھ پڑھ کے فارغ ہو گئے

جانے کیا غم تھا کہ شب بھر بین کرتی تھی ہوا
جانے کن پیاروں کو تاریں منہ اندھیرے رو گئے

کیا کریں ہم بندۂ بے دام ہیں دل کے سہیل
جس طرح حضرت ہوئے ہم بھی ادھر ہی ہو گئے

جھونکا وہ ہوا کا مری وحشت کا سبب تھا
پانی میں لرزتا ہوا چہرہ کچھ عجب تھا

وہ شخص کہ اب جس کو کوئی ڈھونڈ رہا ہے
بے قید خد و خال تھا بے نام و نسب تھا

اب برگ خزاں رنگ سا لرزاں ہے ہوا میں
شاداب گھنا پیڑ کہ خوابوں کے عقب تھا

اک شہر خوش اطوار بھی تھا شہر کے اندر
اب کوئی سبک سر یہ کہے گا کہ وہ کب تھا

تا عمر عجب خوف رہا اہل کرم کا
لپٹا مرے پہلو سے مرا دست طلب تھا

تھا ایک کم و بیش قدم گلشن آفاق
آگے نہ بڑھا میں کہ ادھر دشت ادب تھا

غزلیں

حسن عزیز

کچھ نہیں دور افق تک تو نظر کیا آئے
ختم ہوتا ہی نہیں دشت تو گھر کیا آئے

رات اس شہر سے ہٹنے کا کبھی نام تو لے
رات خالی ہی نہیں ہے تو سحر کیا آئے

آتش خوں سے جلا جاتا ہوں لمحہ لمحہ
گرمیٔ موج ہوا سے مجھے ڈر کیا آئے

حال دل جاننا چاہا تو بہت تھا لیکن
ایسے ویران جزیروں کی خبر کیا آئے

بند مٹھی پہ ہیں مرکوز نگاہیں ساری
منتظر میں بھی ہوں، دیکھوں کہ ادھر کیا آئے

اب اگر کھول بھی دے باب ہوا ایسے میں
راکھ ہوتے ہوئے شعلوں پہ اثر کیا آئے

وقت کے وقت بے پتھراؤ سے بچنا ہے محال
شاخ نازک پہ حسن برگ و ثمر کیا آئے

حائل ہے عذاب راستوں کا
کیا پائیں سراغ منزلوں کا

پستی میں چلی گئیں زمینیں
قد اونچا ہوا عمارتوں کا

اب میں ہوں یہاں اکیلا یا پھر
سرگرم گروہ قاتلوں کا

یہ کہہ کے الگ ہوئی ہیں آنکھیں
کیوں بوجھ اٹھائیں آنسوؤں کا

پتھر سے برس رہے تھے چہرے
کیا حال ہوا ہو آئینوں کا

نکلوں، تو مگر نواح دل میں
اک جال بچھا ہے منظروں کا

شمشیر عتاب کی چمک میں
اندازہ نہ ہو سکا سروں کا

ملنی ہے حسن سزا یہ آخر
ہونا ہے زوال بستیوں کا

غزلیں

خلیل تنویر

شہر جلتا ہو تو فکرِ رنگ و بو کرتا ہے کون
اک سکوتِ مرگ ہو تو گفتگو کرتا ہے کون
اپنی رسوائی کو آخر کو بکو کرتا ہے کون
اک ہجومِ یاس ہو تو آرزو کرتا ہے کون
ایک مدت تک چلے جب تھک گئے تو رک گئے
اک غبارِ بے اماں میں جستجو کرتا ہے کون
جسم کی پختہ گری کو ہر کوئی تیار تھا
دامنِ دل چاک ہو تو پھر رفو کرتا ہے کون
ہر طرف سے تیر برسے پھر بھی ہم بھاگے نہیں
زندگی! اے زندگی یوں روبرو کرتا ہے کون

سیاہ خانۂ دل پر نظر بھی کرتا ہے
مری خطاؤں کو وہ درگذر بھی کرتا ہے
پرند اونچی اڑانوں کی دھن میں رہتا ہے
مگر زمیں کی حدوں ہی میں بسر بھی کرتا ہے
تمام عمر کے دریا کو موڑ دیتا ہے
وہ ایک حرف جو دل پر اثر بھی کرتا ہے
وہ لوگ جن کی زمانہ ہنسی اڑاتا ہے
اک عمر بعد انھیں معتبر بھی کرتا ہے
جلا کے دشتِ طلب میں امید کی شمعیں
اذیتوں سے ہمیں بے خبر بھی کرتا ہے

الم اور اوم

محافظ حیدر

ہاتھ میں عصا، انگلیوں میں انگوٹھیاں، بدن پر صافا، گلے میں مالائیں
گودڑی، گیروا رنگ کا پاجامہ، پیروں میں پھٹے پرانے جوتے، سر پر بہت بڑا عمامہ، ریش
دراز سب کچھ تو پھیلی ہوئی، سب کچھ تو ہے لیکن اس درویش کا چہرہ تو
نہیں ہے۔ چہرے کی جگہ صرف خلا ہے۔

"... تمہارا چہرہ کیا ہوا؟"

یہ ساری آواز میں گھلی ہوئی ایک ہنسی گونجتی ہے۔ پھر "اللہ ہو" کا ایک
گھن گرج نعرہ سنائی دیتا ہے۔ اور حکم ہوتا ہے۔

"بند کر اپنی آنکھیں!"

بے ارادہ میری آنکھیں بند ہو جاتی ہیں اور اب کسی سادھو کا نورانی
چہرہ میری طرف سامنے آ جاتا ہے۔ اس کی پیشانی پر شیو جی کے پیروؤں کی مخصوص
تین آڑی لکیریں صندل سے بنی ہیں جو ایک دوسرے سے قوسین کے ذریعہ متصل ہیں۔
سادھو کا کوئی سراپا نہیں۔ چہرہ فضا میں معلق ہے۔ اس کی آنکھوں کے
ڈھیلوں میں پتلیاں نہیں ہیں۔ ڈھیلوں کی سفیدی پر چھائی ہوئی سرخی اور سیاہ دور
دور تک دکھائی دے رہی ہے۔ اس کے ہونٹ ہلتے ہیں اور وہ ایک مخصوص لے میں پڑھتا ہے۔

"اوم نمہ شوائے۔"

درویش اور سادھو کی آواز ایک ہی ہے، لیکن لہجہ الگ ہے۔

"میں تو چہرہ دیکھنا چاہتا تھا"

"تم تو پہچانے کے لئے۔"

"اب پہچان لیا؟"

"نہیں گرو جی۔ اب تو پہچاننا اور بھی مشکل ہو گیا ہے۔"

"سن۔ گیان کبھی آنکھوں سے نہیں ملتا۔"

"جی!"

"تجھے گیان چاہئے نا؟"

"جی۔"

"بول اوم نمہ شوائے۔"

"اوم نمہ شوائے۔"

"اب کھول دے اپنی آنکھیں!"

میں اپنی آنکھیں کھول دیتا ہوں۔ اب مجھے کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ چاروں طرف
اندھیرا ہی اندھیرا ہے۔ میں اپنی پلکیں بار بار جھپکاتا ہوں۔ لگتا ہے میری آنکھوں
کے ڈھیلے تحلیل ہو گئے ہیں۔ ان کی جگہ صرف خلا ہے۔ میں ادھر ادھر ٹٹولنے لگتا ہوں
اور گھبرا کر چلاتا ہوں۔

"گرو جی۔۔ گرو جی ۔۔۔۔ گرو جی ۔۔۔۔۔۔"

کوئی جواب نہیں ملتا۔ جواب کا انتظار کر کے میں پھر چلاتا ہوں۔

"بابا۔۔ بابا ۔۔۔ بابا ۔۔۔۔ بابا"

پھر بھی کوئی جواب نہیں ملتا۔ اور میں جواب کا انتظار کرتا رہتا ہوں۔
سناٹے کا ایک یگ گزر جاتا ہے۔

اس اندھیرے میں لڑکھڑاتا ہوا میں چلنے لگتا ہوں۔ چلتا رہتا ہوں۔
پہنچ جاتا ہوں جہاں سے کچھ دکھائی نہیں دے رہا ہے۔ میں کوئی حماقت نہیں ڈھونڈ رہا ہے اور میں چل رہا ہوں۔ یکایک مجھے محسوس ہوتا ہے کہ میں ایڑیوں کے بل کھڑے ہو وقت جی رہا ہوں۔ یہ ... اور یہاں تک چلتا رہتا ہوں۔ ایک جگہ ٹھوکر کھا کر اوندھا ہو جاتا ہوں۔ نیچے نمناک کوئی چیز ہے پیروں سے لپٹ رہی ہے — میں ڈر جاتا ہوں۔

سانپ۔

ایک جسمی لو سی سنائی دیتی ہے اور آواز آتی ہے۔

"ہاں۔ سانپ۔ لیکن میں وہ سانپ ہوں جو انسان کو علم دیتا ہے۔ میں نے ہی آدم اور حوا کی جہالت دور کی تھی۔ انھیں گیان دیا تھا۔ ان دونوں کو ان کے جسموں کا شعور دیا۔ ان کی جنس کا احساس دلایا، جسم اور جنس کا عمل سکھایا۔ جس کی بدولت انھوں نے وہ تلذذ حاصل کیا جو آج صرف انسانوں ہی کا نہیں، علم و فن کی تخلیق کا سرچشمہ بھی ہے۔"

"لیکن تم نے وہ علم دیا جس نے آدم کو خدا سے دور کر دیا۔ مجھے تو وہ علم، وہ گیان چاہئے جو مجھے خدا سے 'یا جو بھی اس کا نام ہو' قریب کر دے۔"

"یہ علم مجھے ابھی نہیں ملا۔ ہر مخلوق کی طرح میں نے بھی اپنی پیدائش کا مقصد پورا کر دیا۔ مجھے بہکانے کی ہدایت ہوئی، میں نے بہکا دیا۔ اور اگر صحیح راستہ دکھانے کی توفیق ہوئی، تو وہ بھی کر دوں گا۔ آدم اور حوا کو جنت واپس جانے کا راستہ دکھا دوں گا۔"

"مگر اب تم یہاں کیا کر رہے ہو؟"

"تمھاری طرح میں بھی اپنا انجام ڈھونڈ رہا ہوں۔"

اور بڑی سرسراہٹ سے وہ غائب ہو جاتا ہے۔

میں پھر اپنی راہ لیتا ہوں۔ چلتا رہتا ہوں۔ کوئی آواز کسی طرف سے نہیں آ رہی ہے۔ ہر طرف ایک سناٹا ہے۔

سناٹے کا اور ایک یگ گزر جاتا ہے۔

ٹٹول ٹٹول کر، چلتے چلتے بڑھتے بڑھتے میں ایک بار لڑکھڑاتا ہوں۔

"ارے ارے اندھا بچارا!" گردجی کی آواز آتی ہے۔ پھر وہ اپنے مسودہ ہاتھوں سے مجھے تھام لیتے ہیں اور کہتے ہیں۔

"تم بھگوان کو ڈھونڈنے چلے ہو۔ وہ ڈھونڈنے سے نہیں ملتا۔ اسے سمجھنے کی کوشش کرو۔"

"میں اسے جتنا سمجھنے کی کوشش کر رہا ہوں وہ مجھ سے اتنا ہی دور ہوتا جا رہا ہے۔"

یکایک گردجی کا قہقہہ نمودار ہوتا ہے۔ وہ پھیلتا اور بڑھتا جا رہا ہے۔ یہاں تک کہ اس کی گونج کے سیکڑوں اور ہزاروں دائروں کی لہر در لہر پیدا ہوتی ہے۔

میں اپنے کانوں پر ہاتھ رکھ لیتا ہوں۔ مجھے سناٹے کا احساس ہونے لگتا ہے اور جیسے ہی میں اپنے کانوں سے ہاتھ ہٹا لیتا ہوں تو پھر وہ سناٹا ہے۔

سناٹے کا ایک اور یگ گزر جاتا ہے۔

ٹٹولتا ٹٹولتا، لڑکھڑاتا، لڑکھڑاتا، میں چلتا رہتا ہوں اندھیرے میں مجھے نور کا ایک سبز سا دکھائی دینے لگتا ہے۔ مجھے کچھ گیان ہونے لگا ہے۔ میں کچھ سمجھنے تو لگا ہوں۔ لیکن کیا سمجھنے لگا ہوں، یہ میری سمجھ سے باہر ہے۔

کوئی چیز میرے ہاتھ لگ جاتی ہے۔ یہ ایک پیتل کا مجسمہ ہے۔

"آ میرے بچے۔ میں تجھے گیان دوں گا۔" مجسمہ مجھ سے کہتا ہے۔

"تم کون ہو؟"

"سدھارتھ۔"

"او بھگوان بدھ! مجھے گیان دیجئے۔ بتائیے خدا کون ہے؟ کہاں ہے؟"

"وہ شبدوں سے مہان ہے۔ ابھی بکتی کے گھیرے سے باہر ہے۔ اسے انوبھو میں گرہن کیا جا سکتا ہے۔"

"مگر کیسے؟"

"تپسیا سے۔ تپسیا کرو۔"

"مگر یہ تو وہ گیان نہیں جو آپ مجھے دینے والے تھے۔"

"اوتسیہ یہ گیان نہیں ہے۔ کنتو یہ گیان کی اور جلا سکتی ہے۔ میں بھی اسی راستے سے گیان تک پہنچا ہوں۔"

یہ کہتے ہوئے پیتل کا وہ مجسمہ میری بانہوں میں تحلیل ہو جاتا ہے۔

میں پھر بڑھنے لگتا ہوں۔ اب میرا ہر ایک قدم وزنی ہوتا جاتا ہے۔ تھوڑی ہی دیر میں تھک کر میں چلتے چلتے اپنی رانوں پر ہاتھ رکھ دیتا ہوں۔ رانیں مجھے پیتل کی لگتی ہیں۔ میں گھبرا کر اپنے سارے جسم کو ٹٹولتا ہوں۔ سارا جسم پیتل کا ہو چکا ہے۔ میں ایک جگہ پر بیٹھ جاتا ہوں۔ پدما آسن اختیار کر کے گیان دھیان کرنے لگتا ہوں۔ ہر طرف خاموشی ہے۔ ہر طرف سناٹا ہے۔

سناٹے کا اور ایک یگ گزر جاتا ہے۔

میں اس چہرے کو غور سے دیکھتا ہوں تو مجھے پتا چلتا ہے کہ اس چہرے کے نقوش ایرانی سے ہو گئے ہیں۔ ریش اور زلفیں لہرا رہی ہیں۔ چہرہ بڑا ایسا تو میں نے آج تک کسی کا نہیں دیکھا۔

"کون ہو تم؟" میں حسرت اور دلچسپی سے پوچھتا ہوں

چہرہ تو میرا ہی ہے لیکن گرج کی آواز میں جواب ملتا ہے۔

"انا الحق!"

مجھے محسوس ہونے لگتا ہے کہ اب میں، میں نہیں ہوں۔

یکا یک ایک مہیب اور خوفناک دھماکے سے میں چونکتا ہوں۔

"یہ کیا؟"

"یہ ایٹم بم ہے۔ دنیا کا سب سے پہلا ایٹم بم جو میری نگرانی میں بنایا گیا اور آج تجربے کے طور پر گرایا گیا۔"

"کون ہو تم؟"

"اوپن ہائمر۔ اپنی آنکھیں کھولو۔ اور دیکھو کیا منظر ہے اور روشنی کا کیا جلوہ ہے؟"

"مجھے تو کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ تم ہی بتاؤ کیا دکھائی دے رہا ہے؟"

"مجھے بھگوان سری کرشن کے وہ الفاظ دکھائی دے رہے ہیں جو انھوں نے ارجن سے کہے تھے کہ اگر تم ایشور کو دیکھ لو، تو لگے گا جیسے ہزاروں لاکھوں سورج تمھاری نظر کے سامنے روشن ہو گئے ہوں۔"

ان سروں سے آہستہ آہستہ میری آنکھیں کھلنے لگتی ہیں۔ دیکھنے کے لائق ہو جاتی ہیں۔ کیا دیکھتا ہوں کہ نہ زمین ہے، نہ آسمان ہے، ہر طرف خلا ہی خلا ہے۔ اور اس خلا میں ایک چہرے کا خاکہ ابھرنے لگتا ہے اور اجاگر ہو کر پھر پھیلتا جاتا ہے اس چہرے کا ... جسم نہیں ہے۔ اس کی گردن میں پھانسی کا پھندا ہے۔ ... شاید ... کچھ ... ہوئی ہے اس کا سرا ... ہے۔

غزلیں

مدحت الاختر

مجھ کو برا بنا کے وہ اچھا تو بن گیا
اچھا ہوا چلو کوئی جھگڑا تو بن گیا

لوگوں نے مجھ کو روند دیا اس کا غم نہیں
کچھ بھیڑ کم تو ہو گئی رستہ تو بن گیا

ڈھلنا مرے نصیب میں شاید لکھا نہیں
میں تیرے انتظار کا سایہ تو بن گیا

کیا اس کو بے وفائی کا الزام دیجیے
بنتا نہ تھا کسی کا، خود اپنا تو بن گیا

اب بھی چمن سے میرے نکلنے کی بات ہے
ہر پھول میرے پاؤں کا کانٹا تو بن گیا

اب اور کیا بنائے گی تیری خوشی مجھے
ایسا کبھی میں تھا نہیں۔ ایسا تو بن گیا

میری نفرت بھی کھری میری محبت بھی کھری
میں نہیں پھر بھی ریاکاری کی تہمت سے بری

جانے کب تشکیل پائے گا مرے پیکر میں تو
رات دن کرتا ہی رہتا ہوں تری صورت گری

کس حوالے سے مجھے پہچانتا ہے تو بتا
میرے ہونٹوں پر تبسم، میری آنکھوں میں تری

میں وہی بے لوث ہمدردی کا پتلا رہ گیا
سیکھ لی یاروں نے دنیا سے ادائے دلبری

ایک لڑکی بے بدن بے جنس میرے ساتھ ہے
لوگ ہم کو دے رہے ہیں گالیاں نیت بھری

میں تو جیتے جی بہاروں کو ترستا ہی رہا
میری مٹی سے اگا لینا کوئی پتی ہری

غزلیں

اسعد بدایونی

مرے لوگ خیمۂ صبر میں مرے شہر گردِ ملال میں
ابھی کتنا وقت ہے اے خدا ان اداسیوں کے زوال میں

کبھی موجِ خواب میں کھو گیا کبھی تھک کے ریت پہ سو گیا
یونہی عمر ساری گذار دی فقط آرزوئے وصال میں

کہیں گردشوں کے بھنور میں ہوں کسی چاک پر میں چڑھا ہوا
کہیں میری خاک جمی ہوئی کسی دشت برف شال میں

میں زوالِ خواب کی داستاں جو لکھوں تو کیسے لکھوں کہ ہوں
عقیدتوں کے فریب میں نہ بغاوتوں کے خیال میں

یہ ہوائے غم یہ فصلِ نم مجھے خوف ہے کہ نہ ڈال دے
کوئی پردہ میری نگاہ پر کوئی رخنہ تیرے جمال میں

مرے بحرِ حال میں رواں دواں کسی لمس خواب کی ناؤ بھی
کبھی جا بجا تھوں کے کنول کھلے تھے مرے خیال کے تال میں

ہمارے خواب بھی اک دن حقیقت ہو گئے ہوتے
اگر ہم بھی اسی دنیا کی صورت ہو گئے ہوتے

اگر اس بار بھی بادِ گل ہوا سے ہم الجھ جاتے
تو بس دو چار خیمے اور غارت ہو گئے ہوتے

اگر اس دھوپ جیسے روپ سے کچھ واسطہ رکھتے
تو ہم بھی آشنائے رنج و راحت ہو گئے ہوتے

چراغوں کی لوؤں سے آنکھ کو دوچار کر پاتا
جو یوں ہوتا تو سب اہلِ بصیرت ہو گئے ہوتے

جنھیں اوراقِ گل پر رات کی آنکھوں نے رکھا ہے
وہی آنسو ہمارے فن کی قسمت ہو گئے ہوتے

بجھتے ہوئے افق سے اترتی اداس شام
جگنو مثال ذہن میں کچھ جلتے بجھتے نام

سب کون سے چراغ کی لو پر فنا ہوئے
کچھ دیر پہلے تھا جو پتنگوں کا ازدہام

فکر و حس میں گم ہیں پہاڑوں کے سلسلے
یہ آبشار اس پہ اترتا ہوا کلام

نا آشنا ہیں وحشت و دیوانگی میں ہم
ہر رہ گذر پہ خاک اڑانا ہمارا کام

اک کوزہ گر کے چاک پہ مٹی کا ایک ڈھیر
مٹی کے ایک ڈھیر میں چہروں کا ازدہام

غزلیں

اسعد بدایونی

دریچے، طاقچے سُننے کا لطف اٹھاتے ہوئے
دیے کے ہونٹ کوئی داستاں سناتے ہوئے

سفر کے بعد گھروں میں قیام کی راحت
بدن خمار کے عالم میں کسمساتے ہوئے

بدن میں شامِ زمستاں طلوع ہوتی ہوئی
گداز گرم پرندے گھروں کو جاتے ہوئے

ہر اک مقام پہ نادیدہ دشمنوں کا خوف
تمام عمر کٹی دست و پا بچاتے ہوئے

ہمارے دل میں عجب ٹوٹ پھوٹ ہوتی ہوئی
ہم اپنے گھر کو مگر رات دن سجاتے ہوئے

ہم اک طلسم کا در کھولنے گئے تھے مگر
پلٹ کے آئے فقط حیرتیں بڑھاتے ہوئے

زمیں اپنے تقاضوں کو تیز کرتی ہوئی
فضائے یاد میں کچھ نام جھلملاتے ہوئے

سکوت، ساحلِ دریا پہ آنکھ ملتا ہوا
بھنور ہاتھ کی کشتیاں ڈراتے ہوئے

ہم اپنے ہجر میں اپنے وصال میں گم ہیں
وہ سوچتا ہے کہ اس کے خیال میں گم ہیں

ہر ایک لمحۂ لذت حساب مانگتا ہے
تو ہم بھی سب کی طرح اک سوال میں گم ہیں

کہاں سے آئے ہیں یہ طائرانِ خوش آواز
درخت کس لئے سحر حلال میں گم ہیں

یہ چاند جھیل کے پانی سے ہم کلام ہیں کیوں
کنارے کس لئے رنج و ملال میں گم ہیں

رتوں کے دائرے کیوں آج تک سلامت ہیں
تمام سلسلے کیوں ماہ و سال میں گم ہیں

وہ لوگ کس سے محبت کریں گے کس سے عشق
جو ابتدا سے ہی فکر مآل میں گم رہیں

شفق کی آنکھ کیسے رو رہی ہے مدت سے
دیار و دشت سبھی کس ملال میں گم ہیں

جلے چراغ بھلا کیسے تا سحر کوئی
ہوا کے پاس کوئی دوسرا ہنر کوئی

کسی سوال کا چہرہ کسی خیال کا پھول
نواحِ جاں میں کوئی حرفِ معتبر کوئی

سفال جاں کی گردش سے تنگ آئی ہے
اب اس کو شکل بھی دے دست کوزہ گر کوئی

بلا رہے ہیں مجھے بام و درِ تمنا کے
پکارتا ہے مری چاہتوں کو گھر کوئی

ابھرتی ڈوبتی گزرے ہوئے وصال کی ناؤ
بدن کے بحر میں پڑتا ہوا بھنور کوئی

یہ دل جزیرہ کسی دھند کے غلاف میں ہے
سو اب جہاز نہیں آئے گا ادھر کوئی

اداس چاند نے دریا کے در پہ دستک دی
خوش آمدید کو بڑھنے لگا بھنور کوئی

جہانِ حیرت و امکان کی مسافت میں
ہے علاوہ تمہیں میرا ہمسفر کوئی

میر کے کلام میں عاشق کا کردار

شمس الرحمٰن فاروقی

میر کی زبان کے اس مختصر تجزیے اور غالب کے ساتھ موازنے سے یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ میر اور غالب میں اشتراک زیادہ ہے، افتراق کم۔ استعمال زبان سے ہٹ کر دیکھئے تو بھی اشتراک کے بعض پہلو نظر آتے ہیں۔ اوپر میں نے عرض کیا کہ میر کے بعد غالب ہمارے سب سے بڑے انفرادیت پرست ہیں اور ان دونوں کی انفرادیت پرستی ان کے کلام سے نمایاں ہونے والے عاشق کے کردار میں صاف نظر آتی ہے۔ محمد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ فراق صاحب کا ایک بڑا کمال یہ بھی ہے کہ انھوں نے اردو غزل کو ایک نیا عاشق اور نیا معشوق دیا۔ عسکری صاحب کے خیال میں فراق کے عاشق کی نمایاں صفت "وقار" ہے۔ آگے وہ لکھتے ہیں کہ "غالب کے یہاں بھی ایک طرح کا وقار ہے، لیکن اس میں نرگسیت اور انانیت ہے اور میر کے یہاں بھی ایک نوع کا وقار ہے، لیکن اس میں خود سپردگی زیادہ ہے۔ عسکری صاحب فرماتے ہیں: "میر کے یہاں سپردگی بہت زیادہ ہے، لیکن وقار بھی ہاتھ سے نہیں جانے پاتا ... میر ایک ایسی دنیا میں بستے ہیں جہاں قدر اولیں انسانیت ہے ... یہ عاشق محبوب سے محبت کا طالب نہیں، بس اتنا چاہتا ہے کہ اس کے ساتھ انسانوں جیسا برتاؤ کیا جائے، اس کے عالم و فاضل ہونے کی وجہ سے نہیں، بلکہ محض انسان ہونے کی وجہ سے ... وہ انسان اس قدر ہے کہ ذہانت لازمی چیز نہیں رہتی۔ چناں چہ اس کا وقار ایک خوددار انسان کا وقار ہے۔"

اس بات سے قطع نظر کہ فراق صاحب کے عاشق میں کوئی وقار یا ذہانت ہے کہ نہیں، عسکری صاحب کا یہ قول بھی محل نظر ہے کہ میر کا عاشق اپنے معشوق سے محبت کا طالب نہیں، صرف انسانی برتاؤ کا طالب ہے، اور اس میں وہ وقار ہے جو خوددار انسانوں میں ہوتا ہے۔ واقعہ تو یہ ہے کہ میر کا عاشق اپنے معشوق سے صرف افلاطونی محبت نہیں، بلکہ ہم بستری کا طالب ہے، وہ ہم بستر ہوتا بھی ہے اور ہجر کے عالم میں ہم بستری کے ان لمحات کو یاد بھی کرتا ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ وہ انسان اس قدر ہے کہ اس کے لئے ذہانت لازمی چیز نہیں رہتی۔ لیکن اسی انسان پن کے باعث وہ معشوق سے ہاتھا پائی، گالی گلوج، اور طعن و تشنیع بھی کر لیتا ہے اور ہوس ناکی کا بھی دعویٰ کرتا ہے۔ مگر ان باتوں کی بنا پر اس کے کردار میں کوئی انفرادیت نہیں ثابت کی جا سکتی۔ یہ باتیں تو اٹھارہویں صدی کی غزل کا خاصہ ہیں اور آبرو سے لے کر مصحفی تک عام ہیں۔ درد تک کے یہاں اس کی جھلک مل جاتی ہے۔ رہا سوال وقار کا تو جس چیز کو عسکری صاحب غالب کے عاشق کی انانیت کہتے ہیں، اسی کو ہم آپ اس کا وقار بھی کہہ سکتے ہیں۔ علاوہ بریں جس طرح کا وقار عسکری صاحب نے میر کے یہاں ڈھونڈا ہے، وہ سودا کے یہاں بھی موجود ہے۔ صرف ایک، اور وہ بھی بہت مشہور شعر سن لیجئے ؎

سودا جو ترا حال ہے ایسا تو نہیں وہ
کیا جانئے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

عسکری صاحب کی نکتہ رس نگاہ نے یہ بات تو دریافت کر لی تھی کہ اردو شاعری میں

عاشق کا ایک ادبی کردار ہے میر و غالب کے یہاں اس روایتی کردار سے مختلف چیز ملتی ہے ۔ اس چیز کو انھوں نے میر و غالب کی انفرادیت پرستی پر محمول کیا تھا ، اور بہ جا محمول کیا تھا ، لیکن اس نئے کردار کے خدوخال متعین کرنے میں انھوں نے کچھ جلدی فیصلہ کر لیا ، شاید اس لئے کہ انھیں فراق صاحب کے یہاں ایک تیسری ہی طرح کی انفرادیت دکھائی تھی ۔ فراق کے یہاں عاشق کی انفرادیت کا مختصر تجزیہ میں کہیں اور کر چکا ہوں ۔ اوپر بھی میں نے اشارہ کیا ہے کہ میرے ... صاحب نے کچھ زیادہ حاصل نہیں کیا ۔ میر کے عاشق کی انفرادیت دراصل یہ ہے کہ وہ روایتی عاشق کی تمام صفات رکھتا ہے لیکن ہم اس سے ایک انسان کی طرح ملتے ہیں ، کسی لفظی رسومیات (VERBAL CONVEN ION) کے طور پر نہیں ۔ یہ انسان ہمیں اپنی ہی دنیا کا باشندہ معلوم ہوتا ہے ، جب کہ رسومیاتی عاشق کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ وہ باطل خیالی اور مثالی ہوتا ہے ۔ جیسا کہ میں اوپر عرض کر چکا ہوں ، ہماری دنیا کا یہ انسان محمد تقی میر نہیں ہے اور نہ ہی یہ کسی FICTION کا کردار ہے کہ اس کے MOTIVATIONS تلاش کئے جائیں ، اس کی نفسیات کا تجزیہ کرنے میں ہنر مندی کی جائے ، اس کے تضادات سے بحث کی جائے ، اس کی خوبیاں واضح کی جائیں ، اس کی خرابیوں پر منھ بنایا جائے ۔ یعنی فکشن کے کردار کو ہم (اور فکشن نگار خود) اسی طرح برتتا ہے جس طرح ہم حقیقی دنیا کے کسی شخص کو برتتے ہیں ۔ فکشن کے کردار سے ہم اختلاف کرتے ہیں ، اتفاق کرتے ہیں ، نفرت کرتے ہیں ، محبت کرتے ہیں وغیرہ ۔ اور سب سے بڑی بات وہ جو میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ ہم اس کے MOTIVATIONS تلاش کرتے ہیں ۔ اس نے ایسا کیوں کیا ؟ اس نے ویسا کیوں نہ کیا ؟ فکشن (بشمول ڈراما) کے کردار کی تنقید کا بنیادی سوال یہیں سے شروع ہوتا ہے ۔ میر کے عاشق سے ہم اس طرح کا کوئی معاملہ نہیں رکھتے ، بلکہ وہ ان معاملات سے بالاتر اور ماورا ہے ۔ یعنی اس کی رسومیاتی حیثیت مسلم ہے ، اور اس کے باوجود ہم اس کو عام انسان کی سطح پر دیکھتے ہیں اور اصلی انسان کی طرح اس کا تصور کرتے ہیں ۔ میر کی یہی زمینی صفت ان کے اسلوب سے تجریدیت کم کر دیتی ہے اور ان کی شاعری کو داستے کی سطح پر لے آتی ہے ۔ یہی

زمینی صفت ان کے استعاروں اور پیکروں میں ظاہر ہوتی ہے جو محسوسات سے مملو ہیں ۔ یہی زمینی صفت میر کے عشق میں جنسیت اور ان کی جنسیت میں امرد پرستی بن کر ظاہر ہوتی ہے ۔ یہی زمینی صفت انھیں معشوق سے جھگڑا پن کرنے ، اپنے آپ پر ہنسنے ، آپ اپنا مذاق اڑانے ، معشوق پر طنز کرنے کا انداز سکھاتی ہے ۔ اسی صفت کی بنا پر میر کی زبان میں فارسی اور پراکرت کا غیر معمولی توازن نظر آتا ہے ، اسی صفت کی بنا پر وہ دنیا اور دنیا کے معاملات میں اس قدر جذب ہیں کہ ان کا صوفیانہ میلان بھی اور کائنات کی عظیم الشان وسعت کا احساس بھی انھیں گوشت پوست کے احساسات سے بے خبر نہیں رکھتا ۔ اسی کی بنا پر وہ کائنات کے اسرار سے واقف ہونے کے باوجود ان سے خوف زدہ نہیں ہوتے ، کیوں کہ روزمرہ کی دنیا سے ان کا رشتہ مضبوط ہے ، وہ اس میں ہیں بھی اور نہیں بھی ہیں ۔ اسی کی بنا پر وہ انسانی رشتوں کے تعلق سے ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں ۔

میر کے عاشق کے کردار میں ان کی یہ تمام خصوصیات ، جن کا اوپر ذکر ہوا ، پوری طرح بروئے کار آتی ہیں ۔ میر کے پورے کلام سے ایک ایسی شخصیت کا کردار ابھرتا ہے جس نے دنیا کے تمام سچ جھوٹ ، دکھ سکھ ، مسرت اور غم ، تجربہ اور انکشاف کو پوری طرح برتا ہے ، پوری طرح برداشت کیا ہے ۔ یہ شخصیت کسی چیز کے سامنے پست نہیں ہوتی ۔ اس نے اتنا کچھ دیکھا ، برتا اور سہا ہے کہ اس کی روح میں ہر شے نظر آتی ہے نظر آتی ہوئی سی کا عالم نظر آتا ہے ، اسے کسی زوال پر ، کسی عروج پر ، کسی ہجر پر ، کسی وصال پر ، کسی موت پر ، کسی زندگی پر حیرت نہیں ہوتی ۔ یہ شخصیت ہر طرح مکمل ہے ، اور اس کا پرتو اس کے اس عاشق کے کردار پر پڑتا ہے جو میر کے کلام میں جلوہ گر ہے ۔

میر پر یاس پرستی یا سراسر محزونی اور دل شکستگی کا حکم لگانے والے میر کے ساتھ انصاف نہیں کرتے بلکہ ان کی شخصیت اور کلام کی عظمت کو محدود کر دیتے ہیں ۔ جس شخص کے یہاں ہر چیز اپنی پوری قوت اور اپنے پورے پھیلاؤ کے ساتھ موجود ہو اس کو کسی ایک طرف بند کر دینا خود اس کے ساتھ ہی نہیں پوری اردو شاعری کے ساتھ زیادتی ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ میر کا عاشق اور ان کی پوری شخصیت بھی ان کی زبان ہی کی طرح بے تکلف ،

[illegible] کے یہاں عاشق کا
کردار [illegible] سے مختلف ہے اور اپنی شخصیت آپ رکھتا ہے۔
دونوں [illegible] کردار کو خلق کرنے کے لئے اپنے طریقوں سے
کام لیا [illegible] جتنا اس میدان میں ہے اتنا اور کہیں نہیں ہے۔
میر [illegible] پابندی کرتے ہوئے بھی اپنے عاشق کو انسان کی سطح پر
پہنچایا [illegible] رومانیات کو اس شدت سے برتا کہ ان کے یہاں عاشق
کی ہر [illegible] مثال آپ ہوگی۔ اپنے استعاراتی اور محاکاتی تخیل اور اس
تخیل [illegible] اوپر اٹھنے اور تجرید پر مائل ہونے کی بنا پر غالب نے
عاشق کے [illegible] عادات، قول و فعل کے ہر رسومیاتی (یعنی خیالی اور
مثالی) [illegible] اس کی منتہائے کمال تک پہنچا دیا۔ یہی وجہ ہے کہ رشک ہو
یا خودداری [illegible] ہو یا نرگسیت، وحشت و آوارگی ہو یا اندر ہی اندر
جلنے [illegible] جنون اور سودا ہو یا طنز و خود آگاہی، شکست جسم
ہو یا [illegible] شوق شہادت ہو یا ذوق وصل، وہ تمام چیزیں جن کا
حال [illegible] سے ذکر کیا ہے، غالب کے یہاں پوری، بلکہ مثالی
شدت [illegible] مومن کے یہاں بھی ان چیزوں کی بڑی حد تک کارفرمائی
ہے لیکن مومن کا [illegible] چھوٹا ہے، وہ استعارے تک نہیں پہنچ پاتے۔
ان کے یہاں [illegible] معنویت کا پتہ نہیں، اس لئے وہ ایک تجربہ کے ذریعے کسی اور
تجربے [illegible] کر سکتے۔ وہ بات کو گھما پھرا کر بہت بنا کر کہتے ہیں، لیکن
[illegible] استعارے کی کمی کے باعث ان کی بات چھوٹی اور ہلکی رہ
جاتی [illegible] ہے۔ ان کی استعاراتی جہت اتنی وسیع
ہے کہ [illegible] کو بیچ در بیچ وسعت دے دیتے ہیں۔
[illegible] مومن کے مقابلے میں بہت زیادہ منفرد
[illegible] ہیں جو عاشق کو انسا
[illegible] ہیں جو عاشق کو آئیڈیل بنا

استعارے پر ہے، لیکن غالب کا استعارہ [illegible]
اس بات کی وضاحت چنداں ضروری نہیں ہے [illegible]
یعنی کسی چیز کو اس طرح اور اس حد تک بڑھانا کہ وہ مثالی [illegible]
بغیر ممکن نہیں۔ ارسطو نے اسی لئے کہا تھا کہ اگر کوئی چیز [illegible]
ہو جائے تو اس کو دیکھنا ممکن نہ ہوگا۔ تجرید کے بہت سے تفاعل [illegible]
ان میں سے ایک اہم تفاعل استعارہ بھی ہے۔ لہٰذا کوئی تعجب نہیں [illegible]
یہاں استعارہ اور تجرید نے مل کر عاشق کا مثالی کردار تعمیر کیا ہے [illegible]
اشعار اس مثالی کردار اور مثالی ہونے کی بنا پر اس کے [illegible]
کو ظاہر کرتے ہیں ؎

غالب مجھے ہے اس سے ہم آغوشی آرزو
جس کا خیال ہے گل جیب قبائے گل

باوجود یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں
ہیں چراغان شبستان دل [illegible]

زخم سلوانے سے مجھ پر چارہ جوئی کا ہے طعن
غیر سمجھا ہے کہ لذت زخم سوزن میں نہیں

حسرت لذت آزار رہی جاتی ہے
جادۂ راہ وفا جز دم شمشیر [illegible]

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

خنجر سے چیر سینہ اگر دل نہ ہو دو نیم
دل میں چھری چبھو [illegible]

گنجائش عداوت اغیار اک طرف
یاں دل میں ضعف سے ہوس [illegible]

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

کیجے بیاں سرور تب غم کہاں تلک
ہر مو مرے بدن پہ [illegible]

سر پر ہجوم درد غریبی سے ڈالیے
وہ ایک مشت خاک [illegible]

مری ہستی فضائے حیرت آباد تمنا ہے
[illegible]

[illegible] ہے سے مثل دو دیبا کے ہے اسد

پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

[illegible] دشت وفا کا نہ پوچھ حال — ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آب دار تھا

بندگی میں [illegible] آزادہ خود بیں ہیں کہ ہم

الٹے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا

سو بار بند عشق سے آزاد ہم ہوئے — پر کیا کریں کہ دل ہی عدو ہے فراغ کا

دل سے مٹنا تری انگشت حنائی کا خیال

ہو گیا گوشت سے ناخن کا جدا ہو جانا

[illegible] ہے ہمارا دل زحمت مہر درخشاں پر — میں ہوں وہ قطرۂ شبنم کہ ہو خار بیاباں پر

بہ رنگ کاغذ آتش زدہ نیرنگ بے تابی

ہزار آئینہ دل باندھے ہے بال یک تپیدن پر

ظاہر ہے کہ اشعار کی کمی نہیں۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ جن اشعار میں مرئی پیکر ہیں بھی وہ غیر مرئی باتوں کی وضاحت کے لئے ہیں۔ پورے کلام پر اسرار کی فضا محیط ہے۔ ایک نیم روشن دھند ہے جس کو دیکھ کر جھرجھری سی آجاتی ہے۔ صرف تین شعر ایسے ہیں (بندگی میں بھی، سوبار بند عشق اور دل سے مٹنا) جن کے معاملات پر روزمرہ کی دنیا کا دھوکا ہو سکتا ہے۔ اور ان میں بھی ایک شعر ایسا ہے جس میں پوری دنیا یک انگشت حنائی میں سمٹ آئی ہے۔ یہاں پر ہر چیز تصور کی ہوئی سی ہے، نظر آئی ہوئی سی نہیں۔ یہاں وہ مبالغہ نہیں ہے جو ہم آپ استعمال کرتے ہیں۔ یہاں ہر چیز کو نچوڑ کر اس کے جوہر کو تمام کرۂ ارض پر پھیلا دیا گیا ہے۔ یہ وہ عالم ہے جس میں بے چارگی بھی بادشاہ وقت کا دبدبہ رکھتی ہے۔ یہاں بہ قول میرؔ "تجرید کا فراغ" ہے، جس کی بنا پر آفتاب اپنے سائے سے بھی بھاگتا ہے۔

غالب کے بالکل برعکس میر دنیاوی رشتوں کے شاعر ہیں۔ انھوں نے اپنے عاشق کو دنیا میں پیش کرنے کے لئے اور اس کی انفرادیت ثابت کرنے کے لئے اس کے بارے میں بہت سی باتیں خود اس کی زبان سے اور دوسروں کی زبان سے کہلائی ہیں۔ آپسی رشتوں کی یہ صورتیں حسب ذیل ہیں:

عاشق اپنے عادات و خواص و کیفیات کے بارے میں یوں اظہار

[illegible]

ہو۔ یہ معاملہ بندی نہیں ہے بلکہ اس میں اور معاملہ بندی میں دو بہت بنیادی فرق ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ معاملہ بندی میں خود عاشق کے حالات و کیفیات و عادات کا بیان نہیں ہوتا بلکہ معشوق کی طرف سے کسی یا کی ہوئی بات کا حوالہ ہوتا ہے۔ معشوق کو یہاں بھی موجود فرض کر سکتے ہیں، لیکن بات معشوق کے قول فعل کی ہوتی ہے، عاشق کے قول فعل کی نہیں۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ معاملہ بندی میں شکایت یا تحسین کا رنگ ہوتا ہے اور وہ کسی مخصوص صورت حال کے حوالے سے ہوتا ہے۔ میر نے جو انداز اختیار کیا ہے اس میں عاشق اپنے قول فعل سے معشوق کو اپنے بارے میں آگاہ کرتا ہے۔ اس میں شکایت یا تحسین کا رنگ بہت کم ہوتا ہے اور اگر ہوتا بھی ہے تو کسی مخصوص صورت حال کے حوالے سے نہیں بلکہ کسی عام صورت حال کے حوالے سے۔ مثال کے طور پر معاملہ بندی کے چند اشعار حسب ذیل ہیں ؎

مومن: الٹے وہ شکوے کرتے ہیں اور کس ادا کے ساتھ

بے طاقتی کے طعنے ہیں عذر جفا کے ساتھ

مومن: آغشتہ بہ خوں دست کو لو پونچھتے ہیں وہ

الٹے کف جلاد میں دامن ہے ہمارا

مومن: کہنا پڑا درست کہ اتنا رہے لحاظ

ہر چند وصل غیر کا انکار ہے غلط

مومن: کس نے اور کو دیکھا کس کی آنکھ جھپکی ہے

دیکھنا ادھر آؤ پھر نظر ملا دیکھیں

مصحفی: کچھ ہماری بھی تمھیں فکر ہے اب یا کہ نہیں

جوں ہی یہ بات کہی اس سے تو بولا کہ نہیں

مصحفی: میں اور کسی بات کا شاکی نہیں تجھ سے

یہ وقت کے اوپر ترا انکار غضب ہے

غالب: کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی

بجا کہتے ہو سچ کہتے ہو پھر کہیو کہ ہاں کیوں ہو

وہ پوچھتے ہیں کہتے الہ کہاں کے ہیں

ظاہر ہے کہ تمام غزل گویوں کی طرح میر نے معاملہ بندی کے اشعار کہے ہیں۔ معاملہ بندی میں کمی (یا اس میں تنگ دامانی) یہ ہے کہ وہ ہمیں عاشق یا معشوق کی شخصیت کے بارے میں کوئی نئی بات نہیں بتاتی۔ اس کی خوبی یہ ہے کہ اس کے ذریعہ عشق کی واردات (ACTUALIZE) ہو جاتی ہیں۔ میر کے یہاں سے معاملہ بندی کے چند شعر ملاحظہ ہوں۔ دیوان اول کی ایک غزل میں قطعہ ہے ؎

کل تھی شب وصل اک ادا پہ — اس کی گئی ہوتے ہم تو مر رات
جاگے تھے ہمارے بخت خفتہ — پہنچا تھا بہم وہ اپنے گھر رات
کرنے لگا پشت چشم نازک — سوتے سے اٹھا جو چونک کر رات
تھی صبح جو منہ کو کھول دیتا — ہر چند کہ تب تھی اک پہر رات
پر زلفوں میں منہ چھپا کے پوچھا — اب ہووے گی میر کس قدر رات

کچھ تو قطعہ بندی کی وجہ سے اور کچھ میر کی فطری "پیچ داری" کی بنا پر یہ اشعار معاملہ بندی کی حد سے کچھ آگے نکل گئے ہیں۔ ورنہ اس مضمون کو مرزا علی لطف نے ایک ہی شعر میں خوب باندھا ہے ؎

یہ بھی ہے نئی چھیڑ کہ اٹھ وصل میں سو بار
پوچھے ہے کہ کتنی رہی شب کچھ نہیں معلوم

معاملہ بندی کو غزل کے اس انداز سے بھی بالکل الگ رکھنا چاہئے جس میں شاعر بظاہر تو معشوق کو مخاطب کرتا ہے، لیکن دراصل وہ اپنے آپ سے بات کر رہا ہوتا ہے۔ مثلاً غالب ؎

تجھ سے قسمت میں مری صورت قفل ابجد — تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہو جانا
ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے — دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

یا پھر ایسے اشعار ہیں جن میں بظاہر معشوق سے خطاب ہے لیکن خود کلامی کا لہجہ بھی نمایاں ہے۔ مثلاً غالب ؎

ہے مجھ کو تجھ سے تذکرۂ غیر کا گلہ — ہر چند بر سبیل شکایت ہی کیوں نہ ہو
ابھی ہم قتل گہ کا دیکھنا آساں سمجھتے ہیں — نہیں دیکھا شناور جوئے خوں میں تیرے توسن کو

مختلف ہے۔ اس میں انکشاف ذات یا کم سے کم بہ راہ راست [illegible] (REVITATION) کا رنگ ہے۔ جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، ایسے اشعار میں عاشق اپنے عادات و کوائف بیان کرتا ہے اور معشوق کو موجود فرض کرتا ہے۔ یعنی وہ معشوق کو اپنی صورت حال سے مطلع کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں معاملہ رسومیاتی حد بندیوں سے نکل جاتا ہے اور انسانی تعلق کی سطح بہ راہ راست قائم ہو جاتی ہے۔ واضح رہے کہ ایسے اشعار میں اظہار عشق یا خواہش یا تمنا کا اظہار نہیں ہوتا۔ یہ بات، کہ عاشق اپنے معشوق کو اپنی صورت حال سے مطلع کر رہا ہے، خود ہی اظہار عشق یا اظہار خواہش یا اظہار تمنا (یا ان سب) کا حکم رکھتی ہے۔ لہذا اس طرح کے اشعار میں جو شخص اپنا اظہار حال کر رہا ہے، وہ مرکزی اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

دیوان چہارم۔ لطف و مہر و قہر و غضب ہم ہر صورت میں راضی ہیں
حق میں ہمارے کر گزرو بھی جو کچھ جانو بہتر ہے

دیوان چہارم: جیب میں کچھ جو نہیں کہتے ہم کار عشق کے حیراں ہیں
سوچو حال ہمارا ٹک تو بات کی تہ کو پاؤ تم

دیوان اول: رنگ شکستہ میرا بے لطف کبھی نہیں ہے
ایک آدھ رات کو تو یاں بھی سحر کرو تم

دیوان چہارم۔ عہد کئے جاؤں ہوں اب کی آخر مجھ کو غیرت ہے
تو بھی منانے آوے گا تو ساتھ نہ تیرے جاؤں گا

دیوان چہارم در پہ سے ترے اب کے جاؤں گا تو جاؤں گا
یا پھر اگر آؤں گا سید نہ کھاؤں گا

دیوان اول۔ ویسا کہاں ہے ہم سے جیسا کہ آگے تھا تو
اوروں سے مل کے پیارے کچھ اور ہو گیا تو

دیوان اول ہم دے زیں جن کے خوں سے تری راہ سب ہے گل
مت کر خراب ہم کو تو اوروں میں سان کر

دیوان دوم : آب تنگ ہوں بہت میں مت اور دشمنی کر
لاگو ہو میرے جی کا اتنی ہی دوستی کر

دیوان اول : دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر

دیوان دوم : آج ہمارے گھر آیا ہے تو کیا ہے یاں جو نثار کریں
الا کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تلک ہم پیار کریں

دیوان سوم : وجہ بے گانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں
اپنا شیوہ نہیں کجی یوں تو
یار جی ٹیڑھے بانکے ہم بھی ہیں

دیوان اول : سنو ہو لڑکے ہو تم قدر میری کیا جانو
شعور چاہئے ہے امتیاز کرنے کو

دیوان دوم : اتنا کہا نہ ہم سے تم نے کبھو کہ آؤ
کاہے کو یوں کھڑے ہو وحشی سے بیٹھ جاؤ

دیوان اول : درویش ہیں ہم آخر دو اک نگہ کی رخصت
گوشے میں بیٹھے پیارے تم کو دعا کریں گے

دیوان اول : چاہوں تو بھر کے کولی اٹھا لوں ابھی تمہیں
کیسے ہی بھاری ہو مرے آگے تو پھول ہو

دیوان چہارم : عشق میں کھوئے جاؤ گے تو بات کی تہ بھی پاؤ گے
قدر ہماری کچھ جانو گے دل کو کہیں جو لگاؤ گے

دیوان پنجم : برسوں میں پہچان ہوئی تھی سو تم صورت بھول گئے
یہ بھی شرارت یاد رہے گی ہم کو نہ جانا جانے سے

دیوان دوم : یہ طشت و تیغ ہے اب یہ میں ہوں اور یہ تو
ہے ساتھ میرے ظالم دعویٰ تجھے اگر کچھ

اسی طرح کے اشعار کے ساتھ ان شعروں کو بھی رکھا جائے جن میں دونوں مکالمات ہیں، یعنی یہ کہ عاشق کا مخاطب معشوق ہے، یا کوئی بھی نہیں ہے تو ایسے اشعار کی تعداد سیکڑوں سے زیادہ ہو گی جن میں میر کے عاشق نے اپنی شخصیت کا اظہار کیا ہے۔ اس طرح کے اشعار میں بھی لحاظ غالب سے مختلف ہے، کیوں کہ غالب کے یہاں ذہنی وقوعے یعنی (MENTAL EVENT) کا اظہار زیادہ ہے اور میر کے یہاں موجود یعنی فوری صورت حال کا۔ مثلاً غالب کے دو شعر جو میں نے اوپر نقل کئے ہیں (ہے مجھ کو تجھ سے اور ابھی ہم قتل گہ) دونوں میں ان ذہنی اعمال کا ذکر ہے جن کا براہ راست تعلق فوری صورت حال سے نہیں ہے بلکہ وہ عام صورت حال کا اظہار کر رہے ہیں۔ ان کے برعکس میر کے مندرجہ ذیل اشعار میں فوری صورت حال کا ذکر ہے اور یہی وجہ ہے کہ ان اشعار کے ذریعہ بھی عاشق کی انفرادی حیثیت ظاہر اور قائم ہوتی ہے ؂

دیوان اول : کہتے نہ تھے کہ جان سے جاتے رہیں گے
اچھا نہیں ہے آ نہ ہمیں امتحان کر

دیوان اول : تا کشتۂ وفا مجھے جانے تمام خلق
تربت پہ میری خون سے میرے نشان کر

دیوان چہارم : تجھ کو ہے سوگند خدا کی میری اور نگاہ نہ کر
چشم سیاہ ملا کر یوں ہی مجھ کو خانہ خراب نہ کر

دیوان سوم : جس چمن زار کا تو ہے گل تر
بلبل اس گلستاں کے ہم بھی ہیں

دیوان دوم : زردی رخ رونا ہر دم کا شاہد دو جب ایسے ہوں
چاہت کا انصاف کرو تم کیوں کر ہم انکار کریں

دیوان چہارم : ہم فقیروں کو کچھ آزار تمہیں دیتے ہو
یوں تو اس فرقے سے سب لوگ دعا لیتے ہیں

دیوان اول : چھوڑ جاتے ہیں دل کو تیرے پاس
یہ ہمارا نشان ہے پیارے

دیوان اول : دل کی کچھ قدر کرتے رہیو تم
یہ ہمارا بھی ناز پرور تھا

دیوان پنجم : دور بہت بھاگو ہو ہم سے سیکھے طریق غزالوں کا
وحشت کرنا شیوہ ہے کیا اچھی آنکھوں والوں کا

دیوان چہارم: خانہ آبادی ہمیں بھی دل کی ہوں ہے آرزو
جیسے جلوے سے ترے گھر آرسی کا بھر گیا

مندرجہ بالا دونوں طرح کے اشعار میں سے اکثر ایسے ہیں، جن کے لہجے میں تمکنت، خود اعتمادی، اپنی قدر و قیمت کا پورا احساس، اور کہیں کہیں المیہ ہیرو کا وقار ہے۔ کہیں کہیں مزاح تو کہیں عام آدمی کی سی تلخی یا چڑ چڑا پن ہے، کہیں چالاکی اور فریب کاری کا بھی شائبہ ہے۔ اگر وہ مسکین، روتا بسورتا میر، یا وہ زار زار جوں ابر بہار روتا ہوا میر جو ہمارے نقادوں کے آئینہ خانوں میں جلوہ گر ہے، ان اشعار میں نظر نہیں آتا تو میرا قصور نہیں۔ میر کا کلام میر کا سب سے بڑا گواہ ہے اور میر کے نقاد اور نکتہ شناس اگر اس گواہی کے بدلے مفروضات پر مبنی گواہیوں کو تسلیم کریں تو یہ بھی میرا قصور نہیں۔

معشوق سے براہ راست گفت گو اور اظہار حال والے اشعار کی ضمن میں ایسے اشعار بھی آتے ہیں جن میں عاشق نے معشوق کو برا بھلا کہا ہے، جلی کٹی سنائی ہے یا اس کے کردار پر حملہ کیا ہے۔ ان اشعار میں وہ تہ داری اور پیچیدگی بہت کم ہے جس سے مندرجہ بالا اشعار میں سے اکثر شعر متصف ہیں۔ لیکن جلی کٹی سنانے والے ان اشعار میں واسوخت کا بھی رنگ نہیں ہے، بلکہ وہی روزمرہ زندگی کے حوالے سے بات کہنے کا انداز ہے جو اس میلان میں میر کا خاصہ ہے۔ اس طرح کے اشعار انیسویں صدی کے شعرا میں تقریباً مفقود ہیں۔ اٹھارہویں صدی میں تھوڑا بہت ان کا چلن ضرور ملتا ہے۔ میر کے یہاں یہ لہجہ دوسرے شعرا کے مقابلے میں زیادہ عام اور زیادہ متنوع ڈھنگ سے نظر آتا ہے۔ دیوان سوم اور دیوان چہارم سے کچھ اشعار بغیر کسی خاص تلاش کے نقل کرتا ہوں ؎

دیوان سوم: سنا جاتا ہے اے گھیتے ترے مجلس نشینوں سے
کہ تو دارو پئے ہے رات کو مل کر کمینوں سے

دیوان چہارم: اب تو جوانی کا یہ نشہ ہی بے خود تجھ کو رکھے گا
ہوش گیا پھر آوے گا تو دیر تلک پچھتاوے گا

دیوان چہارم: خلاف وعدہ بہت ہوئے ہو کوئی تو وعدہ وفا کرو اب
ملا کے آنکھیں دروغ کہنا کہاں تلک کچھ حیا کرو اب

دیوان چہارم: جو وجہ کوئی ہو تو کہنے میں بھی کچھ آوے
باتیں کرو ہو بگڑی منہ کو بنا بنا کر

دیوان چہارم: کیا رکھیں یہ تم سے توقع خاک سے آ کے اٹھاؤ گے
راہ میں دیکھو افتادہ تو اور لگاؤ ٹھوکر تم

دیوان چہارم: غریبوں کی بگڑی جائے تک سے ہے اتروا تو
تجھے اے سیم بر لے بر میں جو زردار عاشق ہو

دیوان سوم: عاقبت تجھ کو لباس راہ راہ
لے گیا ہے راہ سے اے تنگ پوش

دیوان چہارم: غیر کی ہمراہی کی عزت جی مارے ہے عاشق کا
پاس کبھو جو آتے ہو تو ساتھ اک تحفہ لاتے ہو

دیوان سوم: کیسی وفا و الفت کھاتے عبث ہو قسمیں
مدت ہوئی اٹھا دیں تم نے یہ ساری رسمیں

دوسری صورت جس میں معنوی پیچیدگی کم، لیکن ڈرامائی دلچسپی وافر ہے، یہ ہے کہ کوئی دوسرا شخص، یا کئی لوگ مل کر معشوق کو میر کی حالت سے مطلع کرتے ہیں، اس کو رائے مشورہ دیتے ہیں، اس کو سمجھاتے ہیں۔ یہ لوگ کون ہیں، یہ بات واضح نہیں کی جاتی، لیکن لہجے سے لگتا ہے کہ یہ معشوق کے قریب والے یا ہم راز نہیں ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ عاشق و معشوق کی باتیں اب اتنی عام ہو چلی ہیں کہ لوگ معشوق کے پاس جا کر میر کے تعلق سے گفت گو کرنا عوامی فریضہ سمجھتے ہیں۔ اس قسم کے اشعار کی کثرت کے باعث میر کے عاشق کی دنیا نہ صرف بہت آباد اور مصروف معلوم ہوتی ہے بلکہ اس کا عشق بھی روزمرہ کی دنیا کے لئے PASSIONATE CONCERN کی چیز معلوم ہوتا ہے۔ اور یہ CONCERN یہ تشویش و تردد، یہ لاگ خالص انسانی ہے۔ اس میں اخلاقی برتری یا ناصحانہ اصلاح کا کوئی شائبہ نہیں۔ جو لوگ معشوق سے گفت گو کرنے جاتے ہیں، وہ سب اس معاملے کو بہت MATTER OF FACT سطح پر برتتے ہیں۔ کوئی تصنع، کوئی تیز، کوئی SENTIMENTAL اپیل، یعنی جذبے کے تقاضے سے زیادہ الفاظ کا صرف ایسی کوئی بات نہیں ؎

دیوان پنجم: تم کبھو میر کو چاہو سو کہ چاہیں ہیں تمھیں
اور ہم لوگ تو سب ان کا ادب کرتے ہیں

دیوان سوم: گیا اس شہر سے میر آخر
تمھاری طرز بد سے کچھ نہ تھا خوش

دیوان اول: کیوں کر نہ ہو تم میر کے آزار کے درپے
یہ جرم ہے اس کا کہ تمھیں پیار کرے ہے

دیوان اول: ٹک میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے
کیا یار بھروسا ہے چراغ سحری کا

دیوان دوم: حمیت اس کے تئیں کہتے ہیں جو میر میں تھی
گیا جہاں سے پہ تیری گلی میں آ نہ رہا

دیوان چہارم: رحم کیا کر لطف کیا کر پوچھ لیا کر آخر ہے
میر اپنا غم خوار اپنا پھر زار اپنا بیمار اپنا

دیوان دوم: صرفہ آزار میر میں نہ کرو
خستہ اپنا ہے زار ہے اپنا

دیوان دوم: گھر کے آگے سے ترے نعش گئی عاشق کی
اپنے دروازے تلک تو بھی تو آیا ہوتا

دیوان دوم: کہہ وہ شکستہ پا ہمہ حسرت نہ کیوں کر جائے
جو ایک دن نہ تیری گلی میں چلا پھرا

دیوان سوم: تم کہتے ہو بوسہ طلب تھے شاید شوخی کرتے ہوں
میر تو چپ تصویر سے تھے یہ بات انھوں سے عجب سی ہے

دیوان سوم: تمھارے پاؤں گھر جانے کو عاشق کے نہیں اٹھتے
تم آؤ تو تمھیں آنکھوں پہ سر پہ اپنے جا دیوے

دیوان دوم: تھی جب تلک جوانی رنج و تعب اٹھائے
اب کیا ہے میر جی میں ترک ستم گری کر

اس طرح کے اشعار عاشق و معشوق کے مابین ایک نیا ربط، بلکہ نئی مساوات قائم کر دیتے ہیں۔ اکثر اشعار میں افسانے کی سی کیفیت ہے۔ اس معنی میں کہ اشعار میں جو بات بیان ہو رہی ہے اس کے پہلے بھی کچھ ہو چکا ہے۔ لہٰذا ایسے اشعار کی وجہ سے میر کے عاشق کی دنیا بہت بھری بھری اور معروف معلوم ہوتی ہے لیکن غزل کی عام دنیا میں معشوق براہ راست عاشق سے بہت کم ہم کلام ہوتا ہے۔ معشوق کی گفتگو اگر غزل میں بیان بھی ہوتی ہے تو ہمیشہ کسی دوسرے کے الفاظ میں۔ زیادہ تر عاشق ہی معشوق کی گفتگو بیان کرتا ہے۔ معاملہ بندی کے ذیل میں جو چند شعر میں نے نقل کیے، ان میں یہ بات واضح طور پر نظر آتی ہے لیکن میر نے عام طریقے کے خلاف جا کر معشوق اور عاشق کی براہ راست گفتگو کو بھی بیان کی ہے۔ معشوق کا لہجہ یا الفاظ یا دونوں عام طور پر استہزائیہ اور تمسخرانہ ہوتے ہیں۔ لیکن کبھی کبھی اس کے برعکس بھی ہوتا ہے۔ ایک قطعہ میں نے اوپر نقل کیا ہے (اب ہو وے گی میر کس قدر رات) اس میں معشوق کا لہجہ ناز سے بھرپور ہے، لیکن تمسخرانہ یا طنزیہ نہیں ہے۔ اب چند شعر ایسے نقل کرتا ہوں جن میں معشوق براہ راست مخاطب ہے (یا اس کی گفتگو براہ راست تقریر (DIRECT SPEACH) کے انداز میں نقل ہوتی ہے)
ان اشعار میں معشوق طنز و استہزا کا بادشاہ نظر آتا ہے ؎

دیوان دوم: میں بے نوا اڑا تھا بوسے کو اس کے لب کے
ہر دم صدا یہی تھی دے گزرو ٹال کیا ہے
پر چپ ہی لگ گئی جب ان نے کہا کہ کوئی
پوچھو تو شاہ جی سے ان کا سوال کیا ہے

دیوان سوم: کہنے لگا کہ شب کو میرے تئیں نشہ تھا
مستانہ میر کو میں کیا جان کر کے مارا

دیوان دوم: یہ چھیڑ تو دیکھو ہنس کے رخ زرد پر مرے
کہتا ہے میر رنگ تو اب کچھ نکھر چلا

دیوان دوم: کاہے کو میں نے میر کو چھیڑا کہ ان نے آج
یہ درد دل کہا کہ مجھے درد سر رہا

اس شعر کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ ممکن ہے اس کا متکلم معشوق نہ ہو بلکہ کوئی دوست یا شناسا ہو۔ اس کے دو جواب ممکن ہیں۔ اول تو یہ کہ اس شعر کے دو ہی متکلم ہو سکتے ہیں یا کوئی دوست شناسا، یا خود معشوق۔ شعر میں براہ راست اشارہ نہ ہونے کی وجہ سے دونوں امکان برابر کے قوی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ

موضوعاتی دائرہ میر کی طرف سے معشوق کا پر زور شوخ بیان بھی معاملہ کو
دو چند کر دیتا ہے کہ متکلم معشوق ہی ہے۔

دیوان سوم: سہوا ہیں میر جو اس بت سے سائل بوسۂ لب کا
لگا کہنے ظرافت سے کہ شہ صاحب خدا دیوے

دیوان سوم: مضطرب ہو جو ہم ہی کی میر
پھر کے بولا کہ بس کہیں رہ بھی

دیوان پنجم: کہنے لگا کہ میر تمہیں بیچوں گا کہیں
تم دیکھیو نہ کہیو غلام اس کے ہم نہیں

دیوان چہارم: شوخی تو دیکھو آپ ہی کہا آؤ بیٹھو میر
پوچھا کہاں تو بولے کہ میری زبان پر

ان اشعار میں معشوق کا لہجہ استہزائیہ ہے، کہیں کہیں اس میں لگاوٹ بھی ہے۔ لیکن عاشق کبھی کوئی مجہول پسماندہ شخصیت نہیں رکھتا۔ اکثر تو وہ اپنے انداز گفتگو یا الفاظ کے انتخاب کے ذریعہ یہ ظاہر کر دیتا ہے کہ اس نے بھی معشوق کے ساتھ شوخی برتی ہے۔ کبھی کبھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عاشق کے لئے معشوق کی ادائے ناز معشوق کے واقعی اقوال وافعال سے بھی زیادہ اہم ہے۔ لہٰذا میر کی پہلو داری یہاں بھی موجود ہے

تیسری صورت یہ ہے کہ ایک شخص، یا کچھ لوگ (مثلاً دوست آشنا یا عام لوگ) عاشق کے حالات، اس کی زندگی اور موت، اس کی شکل و شباہت وغیرہ پر تبصرہ کرتے ہیں۔ کبھی کبھی اس تبصرے میں رائے مشورہ بھی شامل ہوجاتا ہے۔ بعض لوگوں کی اس کثرت کے باوجود یہ ذاتی کیفیت نہیں پیدا ہوتی، کیونکہ عاشق اپنی ہی کرتا ہے یا کر گزرتا ہے ؎

دیوان سوم: جہاں میں میر سے کاہے کو ہوتے ہیں پیدا
شاید واقعہ جن نے اسے تاسف تھا

دیوان سوم: مانند شمع مجلس شب اشک بار پایا
القصہ میر کو ہم بے اختیار پایا

دیوان اول: آہوں کے شعلے جس جا اٹھتے تھے میر سے شب
واں جاکے صبح دیکھا مشت غبار پایا

دیوان اول: گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر
میں میر میر کر اس کو بہت پکار رہا

دیوان اول: کہیں ہے میر کو مارا گیا شب اس کے کوچے میں
کہیں وحشت میں شاید بیٹھے بیٹھے اٹھ گیا ہوگا

دیوان دوم: کل تک تو ہم وے ہنستے چلے آتے تھے یوں ہی
مرنا بھی میر جی کا تماشا سا ہو گیا

دیوان سوم: خراب احوال کچھ بکتا پھرے ہے دیر و کعبے میں
سخن کیا معتبر ہے میر سے واہی تباہی کا

دیوان سوم: تسبیحیں ٹوٹیں خرقے مصلے پھٹے چلے
کیا جانے خانقاہ میں کیا میر کہہ گئے

دیوان پنجم: آہ سے تھے رخنے چھاتی میں پھیلنا ان کا یہ سہل نہ تھا
دو دو ہاتھ تڑپ کر دل نے سینۂ عاشق چاک کیا

دیوان پنجم: نالۂ میر سواد میں ہم تک دوشیں شب سے نہیں آیا
شاید شہر سے ظالم کے عاشق وہ بدنام گیا

دیوان پنجم: دخل مروت عشق میں تھا تو دروازے سے تھوڑی دور
ہم رہ نعش عاشق کی اس ظالم کو بھی آنا تھا

دیوان پنجم: ایک پریشاں طرز جماعت دیکھ جانے والوں کی
جینے کے خواہاں نہیں ہیں مرنے کو تیار ہیں سب

دیوان پنجم: کیا کیا خواہش بے کس بے بس مشتاق اس سے رکھتے ہیں
لیکن دیکھ کے رہ جاتے ہیں چپکے ہے ناچار ہیں سب

دیوان ششم: جاتے ہیں اس کی جانب مانند تیر سیدھے
مثل کمان حلقہ قامت خمیدہ مردم

دیوان ششم: اسے اصرار خوں ریزی پہ ہے ناچار ہیں اس میں
وگرنہ عجز نالی تو بہت سا میر کرتے جیا

دیوان اول: میر صاحب رلا گئے سب کو کل وے تشریف یاں بھی لائے تھے

دیوان اول: کہیں تو ہیں کہ عشق میر نے دیا جی کو
خدا ہی جانے کہ کیا جی میں اس کے آئی ہو

[illegible] کھا ہر رنگ [illegible] گرد پا [illegible]
ایسا نہ ہو کہ آپ کو [illegible] کر رہی
[illegible] دوسرا پہلو یہ ہے کہ لوگ، یار دوست آ کر، عاشق سے
[illegible] کرتے ہیں ۔

[illegible]: میر عمداً بھی کوئی مرتا ہے
جان ہے تو جہان ہے پیارے

[illegible] اول: لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

[illegible] سوم: کیا کام کر پیار سے وہ اے میر منہ لگاوے
پہلے ہی چومے تم تو کاٹو ہو گال اس کا

[illegible] اول: چلا دے اٹھ کے وہیں چپکے پھر تو میر
ابھی تو اس کی گلی سے پکار لایا ہوں

[illegible]: چشمک [illegible] بھی نگاہیں چاہ کی تیر و نشتر ہیں
میر عشق کشتہ ہو ہم سے آنکھیں تو لگائی ہے

[illegible]: پیچھے سے کچھ آ جاتے ہو آنکھیں بھر بھر لاتے ہو
میر گذرتی کیا ہے دل پر کڑھا کرو ہو اکثر تم

[illegible]: لگے ہو زور باراں رونے چلتے بات چاہت کی
کہیں ان روزوں تم بھی میر صاحب زار عاشق ہو

[illegible] اس کے علاوہ (عشق) کا کردار [illegible] میں ان اشعار
[illegible] میں عاشق خود کو [illegible] سے کام لیتا ہے، یا اپنے حالات
[illegible] بیان کرتا ہے۔ چونکہ اس طرح کے تمام اشعار میں گفتگو
[illegible] کیفیات کا ذکر ہوتا ہے۔ [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

جب [illegible]
میں دیکھ [illegible] پھر [illegible]
کیسی کیسی خرابی کھینچی دشت و در میں سر مارا
خانہ خراب کہاں تک پھریے ایسا ہو گھر جاویں ہم

پاس ظاہر سے اسے تو دیکھنا دشوار ہے
جائیں گے مجلس میں تو ادھر ادھر دیکھیں گے ہم

حیرت سے عاشقی کی پوچھا تھا دوستوں نے
کہہ سکتے کچھ تو کہتے شرما کے رہ گئے ہم

اس کی نہ پوچھو دوری میں ان نے پرسش حال ہماری نہ کی
ہم کو دیکھو مارے گئے ہیں آ کر پاس وفا سے ہم

کیا کیا عجز کریں ہیں لیکن پیش نہیں کچھ جاتا میر
سر رگڑے ہیں آنکھیں ملیں ہیں اس کے حنائی پاؤں سے ہم

ضعف دماغ سے کیا پوچھو ہو اب تو ہم میں حال نہیں
اتنا ہے کہ طپش سے دل کی سر پہ وہ وبال نہیں

کب تک دل کے ٹکڑے جوڑوں میر جگر کے لختوں سے
کسب نہیں ہے پارہ دوزی میں کوئی وصال نہیں

عشق کی رہ میں پاؤں رکھا سو رہنے لگے کچھ رفتے سے
آگے چل کر دیکھیں ہم اب گم ہوویں یا پیدا ہوویں

کوئی طرف یاں ایسی نہیں جو خالی ہووے ان سے میر
یہ طرفہ ہے شور جرس سے چار طرف ہم تنہا ہیں

دل نہ ٹٹولیں کاش کہ اس کا سرد ہی [illegible] ظاہر ہے
پاس [illegible] ہمارے [illegible]

اے [illegible] جس کی ان کے [illegible]
جیسے [illegible]

یوں ناکام رہیں گے کب تک جی میں ہے اک کام کریں
رسوا ہو کر مار رہے جاویں اس کو بھی بدنام کریں

حرف و سخن کی اس سے اپنی مجال کیا ہے
ان نے کہا کیا کیا میں نے اگر کہا کچھ

کیا کہیں ان نے جو پھیرا اپنے در پر سے ہمیں
مر گئے غیرت سے ہم بھی پر نہ اس کے گھر گئے

بے دل ہوئے بے دیں ہوئے بے وقر ہم اتگت ہوئے
بے کس ہوئے بے بس ہوئے بے کل ہوئے بے گت ہوئے

معشوقوں کی گرمی بھی اے میر قیامت ہے
چھاتی میں گلے لگ کر ٹک آگ لگا دیں گے

اس طرح کے اشعار اتنی کثیر تعداد میں ہیں کہ بے تکلف ان سے ایک دیوان تیار ہو سکتا ہے۔ پھر ان میں ان اشعار کو بھی ملا لیجئے جن میں معشوق کا ذکر واحد غائب کے صیغے میں ہیں، لیکن ایک شخص کی حیثیت سے ہے، علامت (یعنی معشوق کے تصور کی علامت) کے طور پر نہیں۔ معشوق کا ذکر معشوق کے تصور کی علامت کے طور پر غالب کے مندرجہ ذیل اشعار میں دیکھئے۔

ہے صاعقہ و شعلہ و سیماب کا عالم   آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے

شور جولاں تھا کنار بحر پر کس کا آج
گرد ساحل ہے بہ زخم موجۂ دریا نمک

ابھی ہم قتل گہ کا دیکھنا آساں سمجھتے ہیں
ابھی دیکھا نہیں خوں میں شناور تیرے توسن کو

جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے   جوہر آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

اس کے برخلاف معشوق بہ طور ایک شخص کا اظہار غالب کے ان اشعار میں دیکھئے۔

تھی وہ اک شخص کے تصور سے   اب وہ رعنائی خیال کہاں
گئی وہ بات کہ ہو گفتگو تو کیوں کر ہو   کہے سے کچھ نہ ہوا پھر کہو تو کیوں کر ہو

منہ نہ کھلنے پر وہ عالم ہے کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا

کرے ہے قتل لگاوٹ میں تیرا رو دینا   تری طرح کوئی تیغ نگہ کو آب تو دے

یہ بات ظاہر ہے کہ میر کی شخصیت ان اشعار میں کبھی کم و بیش پردۂ راز میں رہتی ہے مگر ان کی شاعری کو جنسی تجربے نے انگیز کیا ہے۔ مذکورہ شعر میں جہاں ایک جنسی معاملہ بیان ہوا ہے۔ (اگرچہ شارحین نے اس شعر کو بہ غیر جنسی کہا ہے) معشوق خود موجود نہیں، صرف خود کلامی اور شاید WISH FULFILL-MENT ہے۔ غالب کا ذہن اس قدر تصوراتی اور تجریدی ہے کہ معشوق بہ حیثیت ایک شخص ان کے یہاں بہت کم ہے، اور جہاں ہے بھی وہاں بھی تصوراتی پہلو حاوی نہیں تو نمایاں ضرور رہتا ہے۔ محمد حسن عسکری کو غالب سے شکایت تھی کہ وہ اپنی شخصیت کو پوری طرح ترک نہیں کرتے بلکہ معشوق کے سامنے بھی اپنے آپ کو الگ شخصیت کا حامل ظاہر کرتے ہیں، لہٰذا ان کے یہاں خود سپردگی کی کمی ہے۔ ممکن ہے کہ غالب کے یہاں خود سپردگی کم ہو، لیکن اس سے ان کی شاعرانہ عظمت نہ گھٹتی ہے نہ بڑھتی ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ تصوراتی اور تجریدی میلان کے حاوی ہونے کے باعث غالب کسی غیر شخص کو (چاہے وہ معشوق ہی کیوں نہ ہو) پوری طرح ظاہر اور بیان نہیں کر سکتے۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ وہ ہر چیز کو ٹھوس، ارضی سطح پر برتتے ہیں، لہٰذا ان کے کردار تصوراتی سے زیادہ حقیقی اور علامتی سے زیادہ انفرادی معلوم ہوتے ہیں۔ چناں چہ معشوق کے بارے میں واحد غائب کا صیغہ استعمال کرتے وقت بھی یا خود کلامی کے دوران ان کا سارا تاثر کسی موجود شخص کا ہوتا ہے، کسی تصور یا علامت کا نہیں۔

دیوان اول :   نیمچہ ہاتھ میں مستی سے لہو سی آنکھیں
سج تری دیکھ کے لے تو نے حذر ہم نے کیا

دیوان اول :   بارے کل ٹھیر گئے اس ظالم خوں خوار سے ہم
منصفی کیجے تو کچھ کم نہ جگر ہم نے کیا

دیوان اول :   خاک میں لوٹوں کہ لوہو میں نہاؤں میں میر
یار مستغنی ہے اس کی مری پروا کیا ہو

دیوان اول :   جوں چشم بسمل نہ مندی آوے گی نظر
جو آنکھ میرے خونی کے چہرے پہ باز ہو

اس شعر میں پیکر اس قدر غیر معمولی اور واقعیت سے بھرپور ہونے کے باوجود

شدت اور مبالغہ سے اس طرح بھرپور ہے کہ شیکسپیر کے بہترین پیکروں کی یاد آتی ہے۔ معشوق کو خونی کہا ہے، پھر کہا ہے کہ جو آنکھ اس کے چہرے پر کھل گئی، یعنی جس آنکھ نے اس کو دیکھ لیا، پھر وہ ہمیشہ ٹکٹکی لگائے اس کے چہرے کو تکتی رہے گی، جس طرح کہ ذبح کئے ہوئے جانور کی آنکھ کھلی رہ جاتی ہے اور کبھی بند نہیں ہوتی۔ یعنی معشوق کے حسن اور اس حسن کے قتال ہونے، دونوں باتوں کو بیک وقت "چشم بسمل" کے پیکر کے ذریعہ ظاہر کر دیا۔ واقعاتی اشارے بالکل سامنے کے ہیں (معشوق کا حد درجہ حسین ہونا، اس کا ظالم ہونا، اس کا خونی ہونا، لوگوں کا اسے دیکھنا تو دیکھتے ہی رہ جانا) لیکن استعارہ، مبالغہ اور تشدید سے بھرپور ہے۔ اس کے باوجود شعر کی فضا روزمرہ دنیا کی سی ہے، کیوں کہ "چشم بسمل" کے بعد اس میں دوسرا شاہ کار لفظ "میرے" ہے۔ یعنی وہ شخص جو میرا معشوق (خونی یہ معشوق) ہے، یا وہ جس نے میرا خون کیا دونوں صورتوں میں ایک گھریلو سی اپنائیت ہے، جو معشوق کی شخصیت کو روزمرہ زندگی کے معاملات سے باہر نہیں جانے دیتی۔ اب دیکھئے غالب نے اسی پیکر کو کس درجہ تصوراتی اور عام دنیا سے کس قدر دور کر کے پیش کیا ہے ؎

اپنے کو دیکھتا نہیں ذوق ستم تو دیکھ   آئینہ تاکہ دیدۂ نخچیر سے نہ ہو

معشوق کو ذوق ستم اس قدر ہے کہ جب تک کسی مقتول کی کھلی ہوئی ٹکٹکی لگا کر تکتی ہوئی آنکھ کا آئینہ فراہم نہ ہو، وہ اپنی آرائش کبھی نہیں کرتا۔

اس مثال کے بعد میر اور غالب کے طریق کار کا فرق ظاہر کرنے کے لئے مزید کچھ کہنا غیر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ معشوق کی شخصیت کے بارے میں میر کے چند اشعار اور سن لیجئے ؎

دیوان اول: استخواں توڑے مرے اس کی گلی کے سگ نے
کس خرابی سے میں واں رات رہا مت پوچھو

دیوان اول: میری اس شوخ سے صحبت ہے بعینہ ویسی
جیسے بن جائے کسو سادے کو عیار کے ساتھ

دیوان اول: اس کے ایفائے عہد تک نہ جئے
عمر نے ہم سے بے وفائی کی

دیوان اول: اس مہ کے جلوے سے کچھ تا میر یاد دیوے
اب کے گھروں میں ہم نے سب چاندنی ہے بوئی

دیوان اول: باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم
کاہے کو میر کوئی دبے جب بگڑ گئی

دیوان اول: کل بارے ہم سے اس سے ملاقات ہو گئی
دو دو بچن کے ہونے میں اک بات ہو گئی

دیوان اول: شکوہ نہیں جو اس کو پروا نہ ہو ہماری
دروازے جس کے ہم سے کتنے فقیر آئے

دیوان اول: اس شوخ کی سرتیز پلک ہے کہ وہ کانٹا
گڑ جائے اگر آنکھ میں تو سر دل سے نکالے

دیوان اول: سو ظلم اٹھائے تو کبھو دور سے دیکھا
ہرگز نہ ہوا یہ کہ ہمیں پاس بلا لے

غرض کہ ایسے اشعار کا ایک دفتر ہے۔ کلیات کا کوئی صفحہ کھولئے، آپ کو دو چار شعر ایسے مل جائیں گے جن میں عاشق اور معشوق عام زندگی کے انسانوں کی طرح محو معاملات نظر آتے ہیں۔ ملحوظ رہے کہ میں ابھی ان شعروں کا ذکر نہیں کر رہا ہوں جن میں معشوق کے جسمانی حسن سے لذت اندوز ہونے کا براہ راست ذکر ہے اور جن میں معشوق سراسر گوشت پوست کا انسان نظر آتا ہے (اور وہ انسان بھی نہیں جس کے خط و خال کنگھی چوٹی، موباف، انگیا، کرتی اور محرم کے حوالے سے واضح کئے جائیں۔) معشوق سے لذت اندوز ہونے پر مبنی اشعار کو فی الحال چھوڑیئے، کیوں کہ ان میں غیر معمولی حسن اور شوخی تو ہے، لیکن وہ اٹھارویں صدی کی غزل کے عام دھارے سے بہت الگ نہیں ہیں۔ میں نے جن اشعار کا حوالہ اوپر دیا ہے وہ میر کے اپنے طبع زاد رنگ کے ہیں۔ ان میں معشوق کی شخصیت جس نہج سے نمایاں کی گئی ہے، وہ اردو شاعری کی عام نہج نہیں ہے، اور غالب سے بہرحال بالکل مختلف ہے۔

ان اشعار کے عناصر کا تجزیہ کیجئے تو یہ بات صاف معلوم ہوتی ہے کہ معشوق اور عاشق میں برابری کا رشتہ نہیں ہے۔ ہو بھی نہیں سکتا۔ معشوق بہرحال عاشق پر حاوی رہتا ہے۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ عاشق بالکل بے چارہ اور

بے کس ہے۔ وہ کبھی کبھی احتجاج کرتا ہے، کبھی کبھی بگڑ بھی بیٹھتا ہے کبھی کبھی اس کی اور معشوق کی ملاقات بھی ہو جاتی ہے۔ جب تک تعلقات ٹھیک رہتے ہیں، وہ معشوق کی سخت نرم باتیں برداشت کرتا ہے لیکن جب بات بگڑ جاتی ہے تو وہ کبھی ترکی بہ ترکی جواب دیتا ہے۔ وہ اس کی گلی تک پہنچ بھی جاتا ہے یہ اور بات ہے کہ وہاں معشوق کی گلی کا کتا اس کی ہڈیاں توڑتا ہے، لیکن وہ اس واقعے کا ذکر عجیب طمانیت اور تھوڑے بہت مزاح کے ساتھ کرتا ہے۔ مزاح کا عنصر اس کی شخصیت میں زیادہ نمایاں ہے، بے چارگی اور پسماندگی کا کم لیکن معشوق میں استغنا اور ناپرسی، خوں ریزی اور شوق شکار، زود رنجی اور جور بے وجہ و نہایت کے بھی عناصر پوری طرح کارفرما ہیں۔ یہ بات طے نہیں ہوتی کہ معشوق جان بوجھ کر ظلم کرتا ہے، یا اس کی فطرت میں ظلم اس طرح ودیعت کیا گیا ہے کہ اس کو احساس ہی نہیں ہوتا کہ وہ ظالم بھی ہے۔ دیوان اول کا یہ شعر پھر دیکھئے ؎

نیمچہ ہاتھ میں مستی سے لہو سی آنکھیں
سج تری دیکھ کے لے شوخ حذر ہم نے کیا

پھر یہ اشعار بھی ملاحظہ ہوں ؎

دیوان دوم : پلکوں سے رفوا اس نے کیا چاک دل میر
کس زخم کو کس نازکی کے ساتھ سیا ہے

دیوان سوم : قلب و دماغ و جگر کئے گئے پر ضعف ہے جی کی خاطر میں
کیا جانے یہ قلیچی ان نے کس سردار کو دیکھا ہے

"قلیچی" وہ سپاہی ہوتا ہے جو بادشاہ کا براہ راست ملازم نہ ہو بلکہ کسی رئیس کا ملازم ہو۔ قلب و دماغ و جگر کی حیثیت قلیچی کی سی ہے، کیوں کہ وہ (میر) عاشق کے ملازم ہیں۔ جب انھوں نے سردار کو دیکھا تو فوراً اس سے جا کر مل گئے اور اپنے رئیس کو چھوڑ دیا یعنی معشوق کا سامنا ہوتے ہی قلب، دماغ، جگر سب ساتھ چھوڑ گئے۔

دیوان سوم : باڑ سے بھی گرے تا گھوڑے چوٹ چلے ہے ظالم کی
ہم نے دام گہوں میں اس کے ذوق شکار کو دیکھا ہے

دیوان چہارم : جب تک شرم رہی مانع شوخی اس کی
تب تک ہم بھی ستم دیدہ حیا کرتے تھے

دیوان چہارم : کب وعدے کی رات وہ آئی جو آپس میں نہ لڑائی ہوئی
آخر اس اوباش نے مارا رہتی نہیں ہے آئی ہوئی

لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ یہ معشوق مومن (اور بڑی حد تک غالب) کے معشوق کی طرح LINEAR اور کم و بیش CONSISTENT صفات رکھنے والا نہیں ہے، بلکہ یہ معشوق ایک بہت ہی پیچیدہ (COMPLEX) کردار رکھتا ہے کوئی ضروری نہیں کہ سارے کلیات میں ایک ہی عاشق اور ایک ہی معشوق ہو۔ یہ بحث تو اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ہم یہ فرض کرتے کہ یہ عاشق اور معشوق کسی فکشن کے کردار ہیں۔ جیسا کہ میں اوپر واضح کر چکا ہوں، یہ کردار اس معنی میں کردار نہیں ہیں جس معنی میں فکشن نگار اپنے کردار بناتا ہے۔ یہاں بنیادی بات یہ ہے کہ عاشق اور معشوق کا وجود IMAGE میر کے کلیات میں ملتا ہے، وہ فکشن کے کردار کی طرح اپنی انفرادیت اور شخصیت رکھتا ہے اور واقعی زندگی کے انسانوں کی طرح بہت پیچیدہ بھی ہے۔ ان کرداروں میں رسمی قسم کی واقعیت نہیں ہے لیکن یہ واقعی کرداروں کی طرح ہم پر اثر انداز ہوتے ہیں، کیوں کہ شاعر نے ان کو تصوراتی اور تجریدی سطح پر نہیں بیان کیا ہے (جیسا کہ غالب کا انداز ہے) بلکہ مرئی اور ارضی سطح پر بیان کیا ہے۔

واقعیت کے اس رنگ نے بہت سے نقادوں کو اس دھوکے میں مبتلا کر دیا کہ کلیات میر میں عاشق دراصل میر خود ہیں اور جو معشوق ہے وہ بھی کوئی واقعی شخص ہے۔ حالاں کہ معشوق کے کردار میں طرح طرح کے متضاد پہلوؤں اور خود معشوق کی جنس میں کہیں عورت اور کہیں واضح طور پر مرد کا تذکرہ اس بات کو صاف کرنے کے لئے کافی ہونا چاہئے تھا کہ ہم کسی واقعی شخص یا اشخاص کا حال نہیں پڑھ رہے ہیں، اور نہ ہم ان غزلوں کے پردے میں میر کی سوانح حیات پڑھ رہے ہیں۔ لیکن نام نہاد سوانحی، سماجیاتی، تاریخی اسکول کے نقادوں کو اپنے عقائد اس قدر پیارے ہیں کہ وہ کلیات میر کے بجائے اپنے مفروضات کو پڑھ کر میر پر تنقید فرماتے ہیں۔ میر نے اپنے سوانح بیان کرنے کے لئے خود نوشت سوانح حیات اور مثنوی، دونوں اصناف کو برتا ہے۔ غزل کا مقصد ان کی نظر میں یہ تھا ہی نہیں کہ اس میں "سچے حالات" بیان کئے جائیں۔ جو لوگ غزل کو خود نوشت کے طور پر پڑھتے ہیں، وہ کلاسیکی غزل کی شعریات سے ناواقف ہیں۔

میر کا کمال یہ نہیں ہے کہ انھوں نے غزل کے پردے میں اپنی داستانِ عشق نظم کر دی۔ 'کلیات' کا معمولی سا مطالعہ بھی بتا دے گا کہ مختلف واقعات و کیفیات و حالات و جذبات کا یہ بیان ایسے دیوں کا بیان جو آپس میں کسی طرح بھی CONSISTENT نہیں ہیں، عاشق اور معشوق کے آپسی عمل و ردِ عمل میں اس درجہ گوناگونی کا احساس، یہ سب باتیں اس بات کی ضامن ہیں کہ میر کی غزل ان کی خود نوشت سوانح نہیں ہے۔ (خود نوشت سوانح کا نظریہ رکھنے والے نقاد یہ کیوں نہیں سوچتے کہ اگر ان غزلوں کو سوانح حیات ہی ہونا ہے تو وہ میر ہی کیوں، کسی اور کی سوانح کیوں نہیں ہو سکتیں؟) یہ اور بات ہے کہ ہر شاعر (اور غزل کا شاعر عام شعرا سے زیادہ) اپنے ذاتی تجربات و مشاہدات سے کام لیتا ہے لہٰذا ممکن ہے کہ میر نے بھی بہت سی باتیں ایسی کہی ہوں جو پوری کی پوری، یا کم و بیش یا اس سے ملتی جلتی باتیں خود ان پر گذری ہوں لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ آپ بیتی کو جگ بیتی بنا کر پیش کر رہے ہیں یا اپنے دل کا دکھڑا رو رہے ہیں۔ یہ تصور بے محل ہے کہ میں نے اپنے غم کو آفاقی غم بنا کر پیش کیا۔ اول تو یہ بات کوئی ایسی اہم نہیں لیکن زیادہ بنیادی بات یہ ہے کہ اوپر جن اشعار کا حوالہ گذرا، ان کا شاعر آپ بیتی، ذاتی غم، الم، دل کا دکھڑا رونا وغیرہ یک سطحی اور محدود باتوں سے بہت آگے اور بہت بلند ہے۔ اس کے یہاں تجربہ اور مشاہدہ کی وہ دنیا ہے جو غم، الم، دردناک دل شکستگی حرماں نصیبی وغیرہ جیسی اصطلاحوں کے ذریعہ نہیں بیان ہو سکتی۔ اس دنیا میں سب کچھ ہو چکا ہے اور سب کچھ ہوتا ہے۔ اس میں موت بھی ہے اور موت سے بدتر زندگی بھی۔ اس میں خودداری اور خود فریبی دونوں ہیں۔ اس میں معشوق بادشاہ بھی ہے اور اوباش بھی۔ اس میں زندگی مہرے دار بھی ہے اور تلخ بھی۔ اس میں عاشق بے چارہ بھی ہے لیکن تھوڑا بہت با اختیار بھی ہے جس دنیا میں سب کچھ ہوا ہو، اور جس شاعر نے سب کچھ برتا ہو اس کو آپ بیتی یا اپنے دکھ درد کا محدود اظہار کرنے والا وہی نقاد کہہ سکتا ہے جس کو میر سے دشمنی ہو۔

علیٰ ہٰذا القیاس، وہ نقاد بھی غلط فہمی میں گرفتار رہیں جن کے خیال میں میر کی حرماں نصیبی اور محرومی اس معاشرے کی فطری پیداوار تھی جس میں عورتیں گھر دار میں پردہ نشین رہتی تھیں اور عشق کرنا رسوائی کا سودا تھا۔ آزادانہ اختلاط کے مواقع نہ ہونے کی بنا پر عشق میں مایوسی لازمی تھی اور سماج اور مذہب کے خوف کے باعث عاشق و معشوق ان مواقع کا بھی فائدہ نہ اٹھا سکتے تھے جو کبھی کبھی ان کو میسر ہو جایا کرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ یہ سب باتیں بھی نقادوں کی اپنی اختراع ہیں۔ ان کا غزل کے قواعد اور روایات سے کوئی واسطہ نہیں اور نہ ان سماجی حالات سے جو اٹھارویں صدی کی دلی میں واقعی رونما تھے۔ سماجی حالات کچھ بھی رہے ہوں، جو معشوق مندرجہ بالا اشعار، اور ان کی طرح کے سیکڑوں اشعار میں نظر آتا ہے، وہ بہ ہر حال کوئی چھوٹی موٹی قسم کی پردے کی بوبو، کوئی ڈرتی جھجکتی، کوٹھری میں چھپ چھپ کر رونے والی بنت عم نہیں تھی۔ اس بات سے قطع نظر کہ اس کی اپنی شخصیت خاصی پر قوت اور بڑی حد تک جارحانہ تھی، وہ اپنے قول فعل میں اس قدر مجبور کبھی نہیں تھی کہ اس کا عشق بہ ہر حال ناکام ہی ہوتا۔ بلکہ ہم تو یہ دیکھتے ہیں کہ وہ اپنے AVOURS کو عطا کرنے یا نہ کرنے پر پوری طرح قادر رہتی ہے اور اس بات کا بھی اختیار و قوت رکھتی ہے کہ وہ کسی برقعہ پوش کی طرح سمٹی ہوئی باہر نکلنے کے بجائے اس طرح باہر نکلے کہ ہر طرف ادھم مچ جائے ؎

دیوان سوم۔ آنکھیں دوڑیں خلق جا ادھر کری
اٹھ گیا پردہ کہاں ادھم ہوا

مجھے اس سوال سے کوئی بحث نہیں کہ آیا میر کے زمانے میں سماجی حالات واقعی ایسے تھے کہ ان میں اس طرح کا معشوق وجود میں آ سکتا جیسا کہ ان شعروں سے ظاہر ہوتا ہے؟ سماجی حالات اتنے پیچیدہ اور تہ دار ہوتے ہیں کہ ان کے بارے میں کوئی ایک حکم لگانا خطرے سے خالی نہیں ہوتا لیکن فرض کیا کہ حالات ایسے نہیں تھے کہ معشوق کا وہ کردار ان میں ممکن ہوتا جو مندرجہ بالا شعروں میں نظر آتا ہے۔ تو پھر اس سے ثابت کیا ہوتا ہے؟ سماجی حالات کا وجود یا عدم وجود اشعار کے وجود کو تو عدم سے بدل نہیں سکتا۔ اشعار ہمارے سامنے ہیں ان کی روشنی میں ہم کو فیصلہ کرنا چاہئے کہ میر کے کلام میں عاشق اور معشوق کا IMAGE کس طرح کا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اس طرح کا نہیں ہے جیسا بعض نقاد فرض کرتے ہیں کہ میر کا معشوق کوئی پردے میں چھپ کر گھٹ گھٹ کر رہنے والی لڑکی ہے اور عاشق بے چارہ پردہ دار عورتوں، مردوں کی علیحدگی اور سماج

کی عاشق دشمنی کا صیغہ زیریں ہونے کی وجہ سے حرماں نصیبی اور نومیدی جاوید کا مرقع ہے۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ میر کے شعر کی طرح ان کے یہاں عاشق اور معشوق کا کردار بھی نہایت پیچیدہ ہے۔ اس پر کوئی ایک حکم لگانا میر کے ساتھ زیادتی ہوگی۔ میر کے عاشق و معشوق دونوں میں ایسی انفرادیتیں ہیں جو کسی اور کے یہاں نہیں ملتیں۔ یہ انفرادیتیں خود میر کے مزاج کی انفرادیت کا مظہر ہیں، اور ان کا اظہار بعض ایسی شعری اور ڈرامائی واقعیت کی طرز وں سے ہوا ہے جو میر کا طرۂ امتیاز ہیں۔ عاشق اور معشوق کے کردار کی واقعیت اور انفرادیت کا اظہار میر نے ایک ہی شعر میں عجیب ڈھنگ سے کر دیا ہے ۔

دیوان چہارم

میر خلاف مزاج محبت موجب تلخی کشیدن ہے
یار موافق مل جاوے تو لطف ہے چاہ مزاۂ عشق

تفہیم غالب

شمس الرحمٰن فاروقی

ہے کشادِ خاطرِ وابستہ در رہنِ سخن   تھا طلسمِ قفلِ ابجد خانۂ مکتب مجھے

وزن   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

بحر : رمل مثمن محذوف

بیش تر شارحین اس شعر کی تشریح میں متفق ہیں۔ ان کے کہنے کا ماحصل یہ ہے کہ میری خاطرِ وابستہ کا کھلنا (یعنی میرے دل کی رنجیدگی و افسردگی کا دور ہونا) سخن (یعنی کلام، شاعری یا گفت گو) پر موقوف ہے طلسم قفل ابجد میرے لیے مکتب کی طرح سبق آموز تھا۔ کیوں کہ جب میں نے یہ دیکھا کہ قفل ابجد اسی وقت کھلتا ہے جب بات بنتی ہے، تو میں نے سمجھ لیا کہ میرا دل بھی قفل ابجد کی طرح ہے اور اسی وقت کھل سکتا ہے جب میں محو کلام ہوں یہ شرح اپنی جگہ پر مکمل ہے اگر چہ اس میں لفظ "طلسم" کو کوئی خاص اہمیت نہیں دی گئی ہے لیکن شعر کی وضاحت میں یہ شرح کام یاب ہے

جوش ملسیانی نے یہ نکتہ نکالا ہے کہ "خانۂ مکتب" مبتدا ہے، یعنی مصرعے کی نثر یوں ہوگی   خانۂ مکتب مجھے (یعنی میرے لئے) طلسم قفل ابجد تھا لیکن انھوں نے جو شرح بیان کی ہے اس میں یہی لکھا ہے کہ "قفل ابجد کا طلسم میرے لئے مکتب تھا" بہر حال، "خانۂ مکتب" کو مبتدا فرض کرنے سے مذکورہ مفہوم میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ غلام رسول مہر نے بھی ایسا ہی کیا ہے لیکن زیادہ تر شارحین کی طرح انھوں نے بھی لفظ طلسم کی کوئی شرح نہیں کی ہے۔ طباطبائی نے خدا معلوم کس بنیاد پر "طلسم" کو "کارخانہ" کے معنی میں لکھا ہے اور لکھا ہے کہ مکتب میرے لئے قفل ابجد بنانے کا کارخانہ تھا۔ (تعجب ہے کہ بے خود موہانی نے اس مہمل شرح پر کوئی گرفت نہیں کی)

لیکن شعر میں ایک بہت دلچسپ نکتہ ہے جس کی طرف شوکت میرٹھی نے خفیف سا اشارہ کیا ہے۔ افسوس کہ وہ اسے دور تک نہ لے گئے۔ "در رہن سخن کے معنی" سخن کے قبضے میں ہونا، سخن کے پاس گرو ہونا، لہٰذا سخن پر موقوف ہونا" بالکل درست ہیں، لیکن اس فقرے کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ سخن کے بدلے میں رہن ہونا، کیوں کہ "رہن" کے معنی "گرو" اور "گرو کرنا" دونوں ہوتے ہیں (منتخب اللغات) لہٰذا مصرعے کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہم نے کشادِ خاطرِ وابستہ کو رہن رکھ کر سخن کو حاصل کیا ہے۔ یعنی شاعری ہمیں تب حاصل ہوئی ہے جب ہم نے کشادِ خاطر کو قربان کیا ہے۔ یعنی شاعری کے بدلے میں ہمیں ذہنی کوفت یا دل گرفتگی حاصل ہوئی ہے۔ اب دوسرے مصرعے کا مطلب یہ ہو کہ خانۂ مکتب میرے لئے ایک طلسم قفل ابجد تھا یعنی مکتب میں حرف سخن تو تھے جیسے کہ قفل ابجد میں ہوتے ہیں، لیکن وہ ایک طلسم کی طرح تھے۔ یعنی میں نے مکتب میں علم تو سیکھا، لیکن اس علم کی مثال ایک طلسم کی تھی جسے کوئی کھول نہیں سکتا۔ لہٰذا وہ حرف و سخن جو میں نے مکتب میں حاصل کئے، ان سے کشادِ خاطر ہو سکی۔ بلکہ میرا اس علم کو حاصل کرنا ہی میرے لئے دل گرفتگی کا باعث بن گیا۔ قفل ابجد کا طلسم اگر کھلتا تو دل بھی کھلتا لیکن وہ طلسم میں کھول نہ سکا۔ اب میں شاعری کر کے یعنی حرف و سخن کا استعمال کر کے، اپنے علم کا اظہار کرتا ہوں لیکن اس کی قیمت مجھے یہ دینی پڑ رہی ہے کہ میں نے کشادِ خاطر سے ہاتھ دھو لیا ہے

سوال یہ اٹھ سکتا ہے کہ قفل ابجد کا طلسم کیوں نہ کھل سکا اور علم حاصل

کرکے مجھے کشادہ خاطری کیوں نہ نصیب ہوئی ؟ اس کا جواب یہ ہے کہ دنیاوی اور عقلی علوم جو مکتب میں سکھائے جاتے ہیں وہ کائنات کو سمجھنے میں ہماری مدد نہیں کرتے، ان سے ہمیں عرفان نہیں حاصل ہوتا۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ علم حاصل کرکے شاعری کرنا سیکھا، لیکن شاعری اظہار مطلب میں ناکام رہی۔ جیسا کہ غالب نے اور جگہ بھی کہا ہے ؎

نفس سخن یک انشا زندانی خموشی　　دود چراغ گویا زنجیر بے صدا ہو

اور ظاہر ہے کہ شاعری جب اظہار مطلب میں ناکام رہی تو اس کا نتیجہ دل گرفتگی کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے ؟

اب سوال یہ ہے کہ قفل ابجد کے لئے طلسم کی صفت کیوں استعمال کی ؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ "طلسم" کے ایک معنی کوئی خفیہ کل" یعنی SECRET MECHANISM بھی ہوتے ہیں۔ (اسٹائنگاس) شمس اللغات میں "طلسم" کے معنی لکھے ہیں " حکمت ساختن در چیزے" یعنی کسی چیز میں کوئی حکمت رکھ دینا۔ ان معانی کی روشنی میں لفظ "طلسم" اور "قفل ابجد" (جس میں خفیہ کل ہوتی ہے اور جو حکمت سے بنایا جاتا ہے) دونوں میں مناسبت ظاہر ہو جاتی ہے۔

یہ بات صحیح ہے کہ شعر کے متداول معنی کی روشنی میں "قفل ابجد" کا مفہوم بالکل سامنے کی چیز معلوم ہوتا ہے، جیسا کہ اس مشہور شعر میں ہے ؎

مجھ سے قسمت میں مری صورت قفل ابجد
تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہو جانا

لیکن شعر کا کمال یہ ہے کہ جس کی طرف شوکت نے خفیف سا اشارہ کیا ہے اور جس کی مفصل وضاحت میں نے کی ہے وہ متداول معنی کی بالکل ضد ہیں، لیکن شعر میں اس معنی کی بھی گنجائش ہے۔ اور لفظ "طلسم" اس معنی میں جتنا کارآمد ہے اتنا کارآمد متداول معنی میں نہیں ہے۔ شعر بہر حال غیر معمولی ہے۔ ▲▲

کہتی ہے خلقِ خدا

شب خون ۱۳۱ میں "اسلوبیاتِ میر" کے چند ابواب پر جو اغلاط ہیں ان کا مکتوب ملا ہے گو ذرا اگر میں رسائل میں خط بازی کے سخت خلاف ہوں لیکن ... بشر اپنے علوم ... درست ... عظمت منانے کے لئے لکھے جاتے ہیں ایسے حوالے کم ہوتے ہیں جن کی صحت کو آگے بڑھایا گیا ہو۔ لفظ نکات میں پتے گئے ہوں۔ ہم بات تو داد و تحسین کے ڈونگرے برسانے ہیں، یا پھر اطیب ... نے ہیں۔ بہرحال محمد اعظم صاحب کا شکر گزار ہوں کہ انہوں نے اس قدر توجہ سے مضمون پڑھا ان کہنا ہے کہ ان کو مضمون دیکھ کر خوشی ہوئی لیکن میرا خیال ہے کہ مضمون کے اصل مقدمے تک ان کی رسائی نہیں ہو پائی اور ذیلی عنوانات سے دھوکا کھا گئے۔ اسلوبیات ذرا ٹیڑھی کھیر ہے۔ میں نے کئی برس پہلے عرض کیا تھا کہ اگر اسلوبیات کے چراغ کو ادبی ذوق کے بغیر استعمال کیا جائے تو اس سے بجائے روشنی حاصل کرنے کے چہرہ بھی جھلس سکتا ہے۔ اسلوب نہ صرف تخلیقی شخصیت کی بنیادی اور حتمی پہچان ہے۔ بلکہ اس کی مدد کے بغیر نہ تو معنی انفرادیت کا تعین ہو سکتا ہے نہ افہام و تفہیم کا حق ادا ہو سکتا ہے۔ یہ تین بنیادیں نہ ہوں اور آپ ادبی قدر و قیمت یا شاعرانہ عظمت کے بارے میں لاکھ فتوے جاری کرتے رہیں، تعقید تفہیم زدہ صحافیانہ بیانات سے آگے نہیں بڑھ سکتے۔ اسلوبیاتی مطالعے میں ہر چیز تجزیے کی بنا پر مدلل کہنا پڑے گی اور وافر ثبوت نہ ہوگا تو بات بے وزن ہو کر رہ جائے گی۔ میں پچھلے چند برسوں سے اپنے حقیر طریقے سے ادبی تنقید میں اسلوبیات سے فیضان حاصل کرنے کی کوشش کر رہا ہوں۔ بات یہ بھی ہوتی ہے کہ آپ کس چیز کو کس رخ سے دیکھنا چاہتے ہیں۔

اور آپ کی سوجھ بوجھ مطالعہ، تجزیہ اور نظر کیا ہو سکتا ہے خاکسار نے ایسے کئی عرض کیا آپ کو کیا بھاتی ہے اور آپ کیا کہنا چاہتے ہیں مجھے تسلیم ہے کہ میں نے بعض تحریریں بے ترتیبی سے لسانیاتی اصطلاحوں میں لکھی ہیں لیکن وہاں اس کے بغیر چارہ نہیں تھا۔ میر والے مضمون میں میں نے ایک تحریک کیا ہے جو اسلوبیات کی ہے لیکن عام فہم انداز میں۔

... کہا کہ اگر ہم خاموشی پر اعتماد نہیں کر سکتے تو زبان سے بولو۔ یہ بات اور کہیں صادق آتی ہو یا نہیں تنقید پر ضرور صادق آتی ہے یعنی موجودہ معلومات میں اگر ہم اضافہ نہیں کر سکتے تو صفحے کالے اور اپنا اور دوسروں کا وقت ضائع کرنے کی کیا ضرورت ہے۔ میر والا مضمون اول تا آخر ایک ہی مقدمے کو لے کر لکھا گیا ہے۔ یعنی میر کی زبان یا شعرِ میر کے اسلوبیاتی امتیازات۔ اول تو اسلوبیات یوں بھی خشک موضوع ہے۔ دوسرے تجزیاتی پیرائے میں جوں کہ انشا پردازی کی گنجائش تو ہوتی نہیں چنانچہ ایسے مضامین اگر طویل بھی ہوں تو اکثر و بیشتر لوگ انہیں نہیں پڑھ پاتے اسی لئے میں نے محض تجربے کی خاطر یا سرسری گزر جانے والے قاری کی توجہ کو منعطف کرانے کے لئے ذیلی عنوانات قائم کر دیئے۔ اگرچہ یہ ذیلی عنوانات، فوری فروعی بحث ہی سے متعلق ہیں لیکن عام قاری ان سے دھوکا کھا بھی سکتا ہے۔ اس شبہ کا اظہار میں نے مضمون بھیجتے وقت برادرم شمس الرحمٰن فاروقی سے کر بھی دیا تھا۔ چنانچہ وہی جو اس کا خدشہ تھا۔ محمد اعظم صاحب نے ذیلی عنوانات کے مباحث کو الگ الگ دیکھا اور مضمون کے اصل مقصد سے صرف نظر کیا۔ ورنہ ان کو یہ شکایت ہرگز نہ پیدا ہوتی کہ خاکسار نے میر اور غالب کی دو ہم طرح غزلوں کا موازنہ کیا۔ اور پہلا خط امتیاز کھینچنے کے بعد تجزیے کی زحمت گوارا

بیان کی ہے۔ اولی دنیا کے مضمون میں ان دونوں تجزیوں کی بحث کے بعد مجھے پانچ امتیازات کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے، یعنی لفظیاتی امتیاز (اسماء و افعال) دوسرے نحوی واحدوں کی کثرت، تیسرے مضاف مضاف الیہ اور اضافت کا کردار، چوتھے معکوسی اور ہکار آوازوں کی کثرت، پانچویں طویل مصوتوں کا نسبتاً زیادہ استعمال نیز ان پانچوں خصوصیات کا صرفی، نحوی یا صوتیاتی اعتبار سے باہم دگر مربوط ہونا۔ کیا ان سب نتائج کا تجزیے کے بغیر اخذ کرنا ممکن ہے؟ لیکن اگر تجزیے سے مراد وہ انداز ہے جو نیاز فتح پوری یا اثر لکھنوی کی تنقیدوں سے چلا آتا ہے، تو باوصف اس کے کہ اس روایت کا فیضان مجھ تک پہنچا ہے، تاہم اسلوبیات مجھے یہ بتاتی ہے کہ اگر تین چیزیں آپ کے سامنے ہیں جن کے بارے میں معلوم ہے کہ ایک سونے کی ہے، ایک چاندی کی ہے اور ایک پیتل کی ہے اور اگر آپ اپنے تجزیاتی ذرائع سے سونے اور چاندی کے افراد کو الگ الگ ثابت کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ تو یہ ثابت کرنے کے لئے کہ تیسری چیز پیتل ہے ہرگز وقت ضائع نہیں کرنا چاہئے، کیوں کہ سونے اور چاندی کے چھٹ جانے کے بعد وہ تو لامحالہ پیتل ہوگی ہی کیوں کہ دو اشیاء کے الگ الگ افراد کے ثبوت سے یہ ثابت ہو ہی چکا ہے کہ تیسری چیز کا نسب یا جستہ نہیں ہو سکتی ہے، وہ پیتل ہی ہے جس کے بارے میں ہمیں معلوم ہے کہ ایک چیز پیتل کی ہے۔ محمد اعظم صاحب اگر خاکسار کی تحریروں میں اس طرح کے لایعنی تجزیوں کو دیکھنے کی کوشش کریں گے تو یقیناً ان کو مایوسی ہوگی۔ دوسرے یہ کہ ملکوں ملکوں، شہروں شہروں، قریہ و قصبہ و دیہہ و دیار/ میں اسماء کی بھرمار کے بارے جو ارشاد فرمایا ہے اس سے کس کو انکار ہے۔ ایسے بیسیوں اشعار خود میں نے اقتباس کئے ہیں۔ لیکن محض چند اشعار کے حوالے سے افعال کا مقدمہ رد نہیں ہو جاتا، پورے کلیات میر کا اس لحاظ سے جائزہ لیجیے تو حقیقت کھل جائے گی کہ جو کچھ خاکسار نے عرض کیا ہے وہی حقیقت ہے اور میر کے فن کو سمجھنے میں اس سے بنیادی مدد حاصل کی جا سکتی ہے۔ میں نے کہیں یہ حکم نہیں لگایا کہ شعری عظمت کا تعلق اسماء کی کثرت سے ہے یا افعال کی کثرت سے، یہ وہی ذہنی تعصب والی بات ہے جس سے ہم ابھی تک باہر نہیں نکل سکے۔ ہمارے ذہن جس طرح کی تنقید پر چلتے رہے ہیں اس میں یہی روش چلی آئی ہے کہ ہم شعری عظمت کا سارا بوجھ ایک جملے یا ایک خصوصیت پر رکھ دیتے ہیں۔ تخلیق کائنات کا راز تو سائنس نے بزعم خود حل کر لیا ہے، لیکن تخلیق شعر کا اسم اعظم اگر کوئی ہے تو وہ آج تک بیان نہیں ہوا۔ تنقید تحسین شناسی اور تعین قدر میں جو کچھ بھی کوشش کرتی ہے بڑی حد تک Approximation کا عمل ہے۔ تنقید سے اس سے زیادہ کی توقع صرف وہی لوگ رکھتے ہیں جن کا تعلق ادب سے کم اور صحافت سے زیادہ ہے۔ ویسے محمد اعظم صاحب اگر نظریۂ اسمیت اور نظریۂ فعلیت کی بحث کو ملاحظہ کرنا چاہیں تو "اقبال کا فن" میں شامل خاکسار کے آخری مضمون کو دیکھ لیں۔ میں اس پر بہت پہلے اپنے معروضات پیش کر چکا ہوں۔ میں نے میر کی زبان بر کام کے سلسلے میں وحید الدین سلیم کی جو تعریف کی ہے اعظم صاحب اس سے خوش معلوم نہیں ہوتے، حالاں کہ میں نے وضاحت کر دی تھی کہ یہ تجزیہ محض گرامر کی حد تک ہے اور جامع ہی نہیں، مانع بھی ہے۔ اعظم صاحب پوچھتے ہیں کہ مانع کس طرح ہے۔ وہ اس طرح کہ صرف و نحو کا جو رسمی ماڈل لاطینی اور عربی و فارسی کی کتابوں سے چلا آ رہا ہے۔ اس کی روشنی میں آپ لاکھ کوشش کریں اس سے بہتر تجزیہ نہیں لکھ سکتے، آپ چاہیں تو کوشش کر کے دیکھ لیں۔

میں نے اپنے معروضات میں ایک بنیادی سوال یہ اٹھایا تھا کہ میر کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ بول چال کی زبان کے شاعر ہیں۔ لیکن بول چال کی زبان شاعری کی زبان نہیں ہوتی۔ دوسرے یہ کہ میر کی زبان میں پرانا پن ہے، لیکن یہ آج بھی پرانی معلوم نہیں ہوتی لگتا ہے کہ مکتوب تھا۔ ان دونوں باتوں کو سمجھ نہیں سکیا تھا سمجھنا

نہیں چاہتے۔ چنانچہ "کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات / کہنے کر اضعوں نے خاصا غلط بحث پیدا کیا ہے۔ معلوم نہیں اس بات پر ان کی نظر کیوں نہیں گئی کہ میرا مقصد اس شعر کے تجزیے کی مدد سے یا وصف اس کے بظاہر بول چال کی زبان میں ہونے کے معنیاتی نظام کی متعدد داخلی ساختوں کو دکھانا ہے اور بس۔ یقیناً شعر کی دوسری معنیاتی جہات ہو سکتی ہیں۔ لیکن جب میرے مرکزی بحث سے ان کا کوئی تعلق نہیں ہے تو میں خواہ مخواہ ان بحثوں کو کیوں اٹھاؤں۔ میر کی زبان میں یہی عرض کر سکتا ہوں کہ میں سخن سے ضرور خوگر ہوں لیکن "عیب طول کلام" سے بہت ڈرتا ہوں۔

داہی عظیم آبادی نے اپنی نظم دبائے تحقیق میں محققین سے شکایت کی تھی کہ یار لوگ آج کل میر کے دیوان کے نقطے گننے میں لگے ہیں۔ اعظم صاحب نے مضمون کے نقطے گننے کا کام بھی کیا ہے جس کے لیے میں ان کا بدل ممنون ہوں۔ لیکن چند اشعار جن کی انہوں نے نشاندہی کی ہے، ان کے بارے میں خود انھیں بھی غلط فہمی ہے۔ ان کا کہنا ہے / شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے / میں 'ہے' کی جگہ "ہے" عام غلطی ہے۔ ان کو شاید تسامح ہوا ہے، بعض ایڈیشنوں میں یہ پورا مصرع دوسری طرح درج ہے / شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہوں / نیز ذیل کے شعر میں میں نے ہرگز زبان کا اسلوب نہیں لکھا۔

میر شاعر بھی زور کوئی تھا
دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب

اسی طرح "منہ تکا کرتا ہے" صحیح ہے، "آتے ہیں" غلط ہے۔

بے شک "سخن رس" فارسی ترکیب ہے، لیکن کیا لفظ رس ہندی ذہن سے یکسر غیر متعلق ہے۔ اسی طرح نورس بھی فارسی ہے، لیکن ابراہیم عادل شاہ ثانی جاہل نہیں تھا، جس نے اپنی تصنیف کا نام "نورس" رکھا اور رکن رس تو میر کے یہاں عام ہے۔ بہرحال اس شعر میں "ملک" کو بھی ٹک دیکھ لیا جائے۔

اپنے خط کے آخر میں محمد اعظم صاحب نے اعتذار کا لہجہ اختیار کیا ہے اور جہاں جہاں تعریف کی ہے لفظوں کو چبا چبا کر۔ آخر کیوں ــ؟ بہرحال ان کی نوازش ہے کہ انہوں نے ایک ایک لفظ کو اس قدر محنت سے پڑھا۔ میر کا فتویٰ اس ضمن میں یہ ہے کہ حرم کے گرد دوڑنے سے کچھ حاصل نہیں / کعبہ کسی کا تیر کسی کے شکار ہو / اور اگر میر کے ایسے ہی شکار ہیں تو صاحب ذوق کو میر کا مشورہ ہے:

ہے اگر ذوق وصال اس کا تو جی کھو بیٹھیے
ڈھونڈ کر اک کا ڈھیے اب اس کے پی بانے کی طرح

نئی دہلی — گوپی چند نارنگ

• "شب خون" ۱۲۷ میں محمد اعظم صاحب کا طویل خط موصوف کی برہمی کا آئینہ دار ہے اور غالباً یہ برہمی اس اندھی عقیدت کے باعث ہے کہ گوپی چند نارنگ نے فاروقی صاحب کے میدان میں کیوں طبع آزمائی کی ہے۔ فاروقی صاحب کی طرح اعظم صاحب بھی بقول ناصر انصاری شاعری کو ذوق و وجدان کے بجائے اصطلاحات کی مدد سے سمجھنا چاہتے ہیں۔ ویسے اعظم صاحب اور شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کی نثر میں الفاظ کا دروبست تقریباً یکساں ہے، نیز شعری اصطلاحات کی مخصوص ترکیبیں ذہن میں شبہات کے کئی دروازے کھول جاتی ہیں۔

ع کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا

بمبئی — ظفر عباس

لہ اور ۲ہ یہ دونوں اغلاط کاتب سے سرزد ہوئے ہیں نارنگ صاحب سے نہیں۔ محمد اعظم صاحب کے خط کی اشاعت کے وقت ہی ہمیں یہ وضاحت کر دینا چاہیے تھی۔ (ادارہ)

● جو حضرات محمد اعظم صاحب کی ناپختہ تحریر اور میری تحریر میں فرق نہیں کر سکتے انہیں تشفی نہیں، ہمدردی کی ضرورت ہے اور جو صاحبان یہ امید رکھتے ہیں کہ گوپی چند نارنگ صاحب کے مضمون پر اظہار خیال کرنے کے لئے مجھے برقعہ پوش ہونے کی ضرورت پڑ سکتی ہے۔ ان کی خدمت میں عرض ہے کہ نارنگ صاحب یا ان جیسے کسی محترم اور قدیمی دوست کے مضمون پر جب میں آئندہ کچھ لکھوں گا تو جناب ظفر عباس صاحب ساکن بمبئی کا نام نامی استعمال کروں گا۔

نئی دہلی — شمس الرحمٰن فاروقی

● فیض پر شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون ایک سرسری سی نظر کی طرح ہے یعنی انھوں نے کھل کر کچھ نہیں کہا۔ پتہ نہیں کیوں ایسا لگا۔

"حسرت پر بہت کچھ لکھا گیا۔ آج کل والوں نے نمبر نکالا تھا مگر شمیم حنفی صاحب کا مضمون بہت پسند آیا۔ حسرت کا جائزہ ایک نئے ڈھنگ سے لیا۔

محمد علوی کی غزلیں ایک عرصہ بعد پڑھنے کو ملیں۔ ان کا اپنا لہجہ ہے۔ نمائندہ غزلیں ہیں۔

حیدرآباد — رؤف خیر

شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے فیض احمد فیض پر بالکل ایک نئے ڈھنگ سے روشنی ڈال کے ادب میں ان کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ اب یہ الگ بات ہے کہ یہ لوگ ان کی اس رائے سے اتفاق نہ کریں۔ اچھی تنقید کی یہ خوبی ہوتی ہے اور ہے کہ لوگ اس سے خلوص اور سنجیدگی پر مبنی اختلافات کریں اور ان اختلافات کو صحیح ثابت کرنے کے لئے ٹھوس استدلال پیش کریں۔ اب تک تو واقعہ یہی ہے کہ ان پر جتنے مضامین آئے ہیں سب میں تان اسی بات پر توڑی گئی ہے کہ فیض نے نئی علامتیں غزل کو دینے کے ساتھ پرانی علامتوں اور استعاروں کو نئے معنی عطا کئے لیکن جب ثبوت کی بات آئی تو ادھر ادھر کی باتیں زیادہ بنائیں۔ اور آئیں بائیں شائیں کہہ کر رہ گئے۔ فاروقی صاحب کا مضمون بلاشبہ فیض کی غزل کی صحیح قدر و قیمت کا تعین کرنے میں ایک نئے باب کا افتتاح کرتا ہے۔ لوگوں کو ناگوار گذرے تو اپنے گھر خوش رہیں۔ اس مضمون کے ذریعہ فاروقی صاحب نے فیض کے تعلق سے اس غلط فہمی کا ازالہ کرنے کی کوشش کی ہے کہ فیض نے اپنی شاعری میں نئی علامتیں برتنے کے ساتھ پرانی علامتوں کو نئے معنی دینے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ فاروقی صاحب نے اردو شاعری میں فیض کی عظمت کا جواز دریافت کیا ہے۔ اسے ثابت کرنے کے لئے ایک طویل اور مبسوط مضمون کی ضرورت ہے۔ فاروقی صاحب کا یہ مضمون اس طویل مضمون کا ایک بہترین خاکہ کہا جا سکتا ہے۔ فیض نے اسلوبیاتی الفاظ کو کس طرح نئی زندگی دی اور کلاسیکیت کو کس طرح نئی تب و تاب دی اس کے لئے ان کی پوری شاعری کو کھنگالنے کی ضرورت ہے۔

اس مرتبہ آپ نے محمد علوی کا بہت اچھا مطالعہ پیش کیا ہے۔ بہت دنوں بعد انھیں پڑھ کر خوشی ہوئی۔

بیدار شاہد حیدر نے اس مرتبہ کئی کتابوں پر تبصرے کئے ہیں اور ہر جگہ ان کا منفرد انداز اور اسلوب نمایاں ہے۔ ثروت حسین کی غزلیں بھی پسند آئیں۔

کلکتہ — فاروق شفق

● شب خون کا شمارہ ۱۴۷ زیر مطالعہ ہے۔ اب تک حصۂ نظم ہی پڑھ پایا ہوں۔ محمد علوی صاحب کا تازہ کلام عرصہ دراز کے بعد پڑھنے کو ملا۔ ان کی پہلی غزل فیض مرحوم کو ایک خوبصورت خراج عقیدت ہے خصوصاً یہ شعر:

کیا کیا صبا کے ہاتھ پہ تحریر کر گئے
کہتے گئے اگلوں سے کہ پڑھتے رہا کرو

..... بہت خوب ہے۔ بقیہ غزلوں میں "علوی یار" کا منفرد اسلوب

ولی [illegible] جدید غزل گویوں میں علوی صاحب نے آپنے آپ کو commercial ہونے سے بچائے رکھا ہے اور اسی سبب سے مجھے ان کی شاعری پسند ہے۔

• ساقی فاروقی اور بلراج کومل کی نظمیں بھی خوب صورت ہیں۔ "ناسپاس لہر" کا استعارہ جتنا لطیف ہے، اس کے کھو جانے کا دکھ اتنا ہی کربناک۔

ظفر غوری ان غزلوں سے بہتر غزلیں کہتے رہے ہیں۔ جدید غزل میں "ذات کا کرب" بہت ہو چکا، اب انہیں کچھ نیا پیش کرنا چاہئے۔

جے پور ارشد عبدالحمید

• غیاث احمد گدی کی کہانی "سمندر، راور آسمان" پیش کش کے اعتبار سے بہت عمدہ ہے۔ مگر نہ جانے کیوں یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس میں اس آنچ کی ایک کسر رہ گئی ہے جو گدی کا حصہ رہا ہے۔ یہی آنچ گدی کی پہچان ہے اور ان کی خوبی بھی۔

دیگر کہانیوں میں مظہر الزماں خان اور اسلم سلازار کی کہانی بھی پسند آئی۔ خان کا اسلوب بس ویسا ہی ہے جیسا قبل تھا۔ انہوں نے اپنے اسلوب میں ذرا بھی تبدیلی نہیں کی ہے۔ جبکہ نو افسانہ نے ادھر اپنے اندر ایک خوشگوار تبدیلی پیدا کی ہے اور براہ راست قاری کے ذہن تک پہنچنے کی کوشش جاری رکھی ہے۔ !

ایک کہانی کیمرہ مائز کیمرہ مائز بھی شائع ہوئی ہے۔ صرف دس [illegible] انگریزی کو اردو میں لکھا گیا ہے۔ باقی کہانی میں ۲۷ بار [illegible] استعمال ہوا ہے اور اسے رومن رسم الخط میں لکھا گیا [illegible] قاری جہاں اکھڑتی ہے وہاں کہانی کو اس لفظ کی [illegible] بھی بنا دیتی ہے کہانی میں جان نہیں ہے۔ جو بات ان میں کہی گئی ہے اسے صرف ایک صفحہ کی کہانی میں بھی کہا جا سکتا تھا۔ کہانی میں کئی چیزوں کا اشتہار بھی ہے اور اس میں جا دی الفاظ

دہرائے گئے ہیں جو اشتہار میں ہوا کرتے ہیں۔ اس کی ضرورت نہیں تھی۔ ایسی کہانیاں شب خون کے حسن کو مجروح کرتی ہیں۔

شمس الرحمن فاروقی نے "فیض اور کلاسیکی غزل" پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ فاروقی کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ جو بات کہنا چاہتے ہیں اسے مختلف انداز اور مثالوں کے ذریعہ قاری سے بھی تسلیم کروا لیتے ہیں یعنی ڈکٹیٹر والا انداز نہیں جو کچھ دیا سو کہہ دیا — بس — اگر ناقد اپنے ساتھ اپنے قاری کو بھی لئے چلتا ہے تو پھر وہ کبھی ناکام نہیں ہوتا۔

فاروقی نے مختصراً جائزہ لیا ہے۔ امید کہ وہ آئندہ بھی فیض کے متعلق مقالہ لکھیں گے اور ان کے فن کو سامنے لائیں گے ورنہ فیض صرف سرخ پرچم کا علم بردار ہو کر رہ جائے گا۔

منظوم حصہ بلاشبہ قابل تعریف ہے۔ ایک شاعر کی کئی غزلیں ایک ساتھ دیکھ کر اس کے فن تک رسائی آسان ہو جاتی ہے۔ اور یہ شب خون کی روایت رہی ہے۔

سہسرام مشتاق احمد نوری

• غیاث احمد گدی کا افسانہ "سمندر، راور آسمان" نفسیاتی موضوع پر ایک دل کش کہانی ہے۔ اسلم پرویز نے بھی اچھا "Compromise" کیا ہے۔ شمیم حنفی نے اپنے مضمون "حسرت کا مسئلہ" میں چند چونکا دینے والی باتیں کہی ہیں۔ خصوصاً شاعری میں حسرت کے جنسی رویے کے متعلق ان کے یہ جملے توجہ طلب ہیں۔

" حسرت کے ایک جواں مرگ معاصر میراجی نے بھی اس بارے میں تقریباً ایسے ہی خیالات ظاہر کئے تھے۔ اور جسمانی لذت کی اہمیت تسلیم نہ کرنے والوں کی مذمت بہت سخت لفظوں میں کی تھی۔ مگر میراجی کی رسوائے روزگار نقش بندی کے باوجود ان کے یہاں [illegible] دیکھ کر گہرا، پیچیدہ فلسفیانہ بلکہ ابعد الطبیاتی [illegible] حسرت اپنے التفاتات کو کسی [illegible]"

اس کی ایک وجہ شاید یہ بھی ہو کہ میراں صرف شاعر تھے، اور حسرت ایک سیاسی رہنما بھی، ایک باریش مولوی بھی، اور یو۔پی کے ایک مہذب ماحول کے فرد بھی جو کسی کو "سر کہیں، بال کہیں، ہاتھ کہیں، پاؤں کہیں" کے انداز میں ہوتا ہوا دیکھ تو لیتے ہیں۔ مگر ساتھ ہی ساتھ اس کیفیت کا شکار بھی ہوتے ہیں جسے آپ جنسی گھٹن کہہ لیجئے یا جسم کی تہذیب۔ دراصل حسرت کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ شاعر ہفت رنگ تھے۔ انھوں نے بیک وقت داغ، مومن، جگر، امیر، مصحفی، میر اور غالب سبھوں کے رنگ میں اشعار کہے اور مختلف خرمنوں کی اس خوشہ چینی کا انجام یہ ہوا کہ وہ اپنا ذاتی اندوختہ نہ چھوڑ سکے جس کی خوشہ چینی کرتے ہوئے کسی کو خوشی ہوتی۔ اس پر ان کی سیاسی مصروفیات نے آتش کا کام کیا اور رہا سہا اندوختہ بھی خاک ہو گیا۔

نظموں میں ساقی فاروقی کی "نا پیاس لہر کی تلاش" بے حد خوب صورت نظم ہے۔ یہ "جواز" کے خاص نمبر میں بھی شامل ہے۔ مگر اچھی نظموں کا بار بار چھپنا اچھا لگتا ہے۔ غزلوں میں مظفر غوری، ثروت حسین، راشد جمال فاروقی اور حامدی کاشمیری کی مختصر بحروں والی غزلیں خاص طور پر پسند آئیں۔ اس کے باوجود غزلوں کا حصہ کسی حد تک کمزور ہے۔ خصوصاً محمد علوی کے بعض اشعار غور طلب ہیں۔ پہلی غزل کے اس شعر میں ؎

جانے سے پہلے اپنے رقیبوں سے مل تو لو
مل نہ سکو تو ان کے لئے کچھ دعا کرو

"نہ" کا "ہ"، جو ہائے مخفی ہونا چاہئے "الف" کی آواز دے رہا ہے۔ اس کے بعد کی مناجاتی غزل کے آخری شعر اور مقطع ہیں۔

وہ سامنے وقت کی سرحد ہے / اب تو اپنے دن رات رُکا
آ جائے نظر شاید علوی / دریا میں کوئی دروازہ کھلا

"رکا" (یعنی روکی) اور "کھلا" (یعنی کھول) کہاں تک جائز ہے؟ صفحہ ۱۲ کی غزل کے اس شعر میں (مصرعہ اولیٰ میں) غالباً لفظ "دیکھا" چھوٹ گیا ہے

نہ جانے چھت پہ کیا ۔ تھا علوی (کیا دیکھا تھا)
بچارا چاند پیلا ہو گیا ہے

اپنی غزلوں میں دو جگہ انہوں نے لفظ "مہربان" میں "ہ" کو متحرک کر دیا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

یاد اس کی سمندر سمندر رگئی / آج کی صبح کتنی مہربان تھی
نئے چاند کی پھر جمعرات ہے / ابھی پانچ تارے مہربان ہیں

اور ایک غزل کا یہ شعر

پھر ہوا کمرے کی ساری روشنی / موم بتی کو بجھا کرے گئی

تعجب ہے کہ موم بتی کی روشنی میں علوی صاحب کو "کو" کا غیر ضروری وجود نظر نہیں آیا۔ کیا شب خون میں یہ غزلیں محض اس لئے چھپ جاتی ہیں کہ یہ محمد علوی کی غزلیں ہیں؟

یہی بات فاروق شفق کی غزلوں میں بھی نظر آتی ہے۔ ان کی

جب بھی راتوں کو کبھی تیز ہوا چلتی ہے / ایک پرچھائیں مرے جسم سے نکلتی ہے

والی غزل کی تقطیع کرنے پر کوئی مخصوص بحر کا تعین نہیں کر سکا اسے اپنی کم علمی اور عروض سے ناواقفیت پر محمول کر دوں یا پھر اس غزل کو "مجمع البحرین" سمجھ لوں؟

ایک اور غزل کا یہ شعر۔

سب کے سب جیسے اندر سے بے چارہوں / لوگ اب کھل کے ہنستے ہنساتے نہیں

یہ "بے چارہ" کی ترکیب کیسی ہے۔ کوئی "بے چارہ" تو ہو سکتا ہے کسی پر "بے چارگی" طاری ہو جائے یہ بھی ممکن ہے۔ مگر وہ "بے چار" ہو جائے سمجھ میں نہیں آتا۔ یہ شفق صاحب ہی بتا سکتے ہیں۔

آگے بڑھئے ایک اور غزل کا شعر ـــ

جھلس رہا ہے کڑی دھوپ میں زمانے کا
دو چار چھینٹوں سے ہی پتا ہرا نہیں ہو گا

دینے کی بنا پر وہ ایسے استعمالات کو بھی روا رکھتے ہیں جب تکلف کی
ہیں تو اب بھی سنائی دیتے ہیں لیکن جن میں سے اکثر کو "استادوں"
متروک قرار دیا ہے۔ علاوہ بریں علاقائی لہجے اور محاورے کا
بھی علوی صاحب کے یہاں ملتا ہے۔ اس کے ذریعہ زبان میں دم
اور خوبی پیدا ہوتی ہے۔ علوی صاحب کے مصرعے

موم بتی کو بجھا کر نے گئی

میں "کو" حشو قرار دینا آسان ہے، لیکن یہ طے کرنا مشکل ہے کہ
کے حذف کی بنا پر لہجے کی بے تکلفی کو نقصان پہنچے گا اس کی تلافی کیسے
ہو گی۔ "کو" کے اس طرح استعمال کو حشو قرار دینے کی کوشش عرصے
سے ہو رہی ہے (ملاحظہ ہو شوق نیموی کی "اصلاح مع ایضاح"
۱۸۹۹ء)۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ روزمرہ کچھ اور کہتا ہے۔

(۳) فاروق شفق صاحب کی غزل

جب بھی راتوں کو کبھی تیز ہوا چلتی ہے

تجرباتی انداز کی ہے۔ بادی النظر میں تو یہ لگتا ہے کہ یہ غزل بحر رمل
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن کے وزن پر ہے اور اس کے بہت
مصرعے وزن سے خارج ہیں۔ لیکن دراصل فاروق شفق صاحب
دانستہ یا نادانستہ یہ غزل بحر وافر میں کہی ہے۔ بحر وافر کا سالم
مفاعلتن ہے اور فاعلن مفتعلن، مفعولن، مفاعیلن اس کے فروع
میں شامل ہیں۔ شفق صاحب کی غزل کے بعض مصرعے فاعلن مفتعلن
مفتعلن مفعولن کے وزن پر ہیں، بعض کا وزن فاعلن مفتعلن
فاعلن مفاعیلن ہے اور بعض کا وزن فاعلن مفتعلن مفتعلن
ابھی اس میں کوئی قباحت نظر نہیں آتی۔

(۴) فاروق شفق صاحب اور فرہاد آزر صاحب کے بعض
[illegible] ہیں ہم ان سے اور ان کے نا[illegible]
[illegible]

"دو" کا "د" کو گر رہا ہے جو قطعی جائز نہیں۔ ہاں اگر فارسی
محاورہ "دو چار شدن" ہوتا تو شاید اس پر غور کیا جاسکتا تھا۔

ایک اور شعر ـــ

جو کچھ نہ دیکھنا تھا شفق دیکھتا چلا گھر سے کے بعد کو رستہ نہیں گیا
مصرع ثانی میں "کو" کی تکرار صوتی حسن کو مجروح کر رہی ہے۔
صفحہ ۶۷ پر فرہاد آزر نے تو یہ مطلع کہہ کے حد ہی کر دی۔

پتا تھا لکھنا مجھے خود ہی مرثیا میرا (دینا)
کہ میرے بعد بھلا اور کون تھا میرا

ان کی دوسری غزل کا یہ شعر

وہ حقیقت پسند ہو گا مگر کیا کروں وہ بے وقوف مجھ سے زیادہ ہی کچھ لگا

کافی غور کرنے پر بھی سمجھ میں نہ آیا کہ مصرع ثانی میں کاتب کا کتنا حصہ ہے
اور شاعر کا کتنا۔ اس لئے کہ اگر پہلا مصرعہ بحر میں بھی ہو تو دونوں مصرعوں
کی ابتدا میں "وہ" کی تکرار کھٹکتی ہے۔

ساقی فاروقی اور حامدی کاشمیری سے آپ کے دوستانہ تعلقات
کچھ زیادہ ہی استوار نظر آتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو شب خون کے قیمتی
صفحات میں بیک وقت دو دو جگہ پر دونوں کے شعری مجموعوں
بالترتیب "بہرام کی واپسی" (صفحہ ۱۲ اور صفحہ ۸۸) اور "لا حرف"
(صفحہ ۹۲، صفحہ ۹۶) کی تشہیر نہ ہوتی۔ کسی اور غریب شاعر کو بھی موقع مل جاتا۔
میں اس تلخ تحریر کے لئے معذرت خواہ ہوں۔ مگر کیا کروں کہ زہر ہلاہل
کو قند بھی کہا نہیں جاتا۔ اور دکھ اس وقت اور سوا ہو جاتا ہے جب
شب خون جیسا رسالہ زیر مطالعہ ہو۔

رشید شبنم [illegible]

[illegible]

[illegible] صاحب کے بارے میں محمد علوی کا رد [illegible]

اتحاد میں طاقت ہے

• آزاد ہندوستان کے خواب کو شرمندہ تعبیر کرنے کے لئے مہاتما گاندھی تمام زندگی نبرد آزما رہے اور آخر کار ڈیڑھ سو سال کی غلامی کی سیاہی ان کی بے مثال کوششوں سے ڈھل گئی۔ لیکن کیا باپو اس تاریخی کامیابی سے مطمئن ہو کر بیٹھ گئے؟ نہیں۔ اگست، ۱۹۴۷ء میں ان کا جسم اور ان کی روح ملک میں رہنے والوں کے درمیان اتحاد قائم رکھنے اور ساری انسانیت کو دکھوں سے نجات دلانے کے لئے چلائی جانے والی عظیم تحریک پر قربان ہو جانے کے لئے مضطرب تھی۔ وہ بےچین تھے۔ ملک کے باشندوں سے اپنے ایک پیغام میں انھوں نے زوردار لفظوں میں کہا تھا۔

"جینا ہے تو ساتھ جیو، مرنا ہے تو ساتھ مرو،
دونوں ہی صورتوں میں اپنے ان ساتھیوں
سے دور نہ رہو جو تم میں سے ایک ہیں۔
اپنے میں رسّی جیسی طاقت پیدا کرو۔
دھاگے یا تنکے کی کمزوری نہیں۔"

کیا یہ بتانے کی ضرورت ہے کہ آج باپو کی یہ نصیحت کس قدر اہمیت رکھتی ہے؟ کیا ہم قومیت کی روح کو اس کی قوت کو بے کار جانے دیں گے۔

جاری کردہ: محکمۂ اطلاعات و رابطۂ عامہ، اترپردیش

● جواں سال شاعر بنجمن مولائزے BENJAMIN MOLOISE کو پھانسی دے کر جنوبی افریقہ کی سامراجی اور انسان دشمن حکومت نے ثابت کر دیا ہے کہ اب اس نے خودکشی پر ٹھان لی ہے۔ انسان برابری اور برادری کے ہر تصور کا خون کرنے والی یہ ناعاقبت اندیش حکومت ان آوازوں کو نہیں دبا سکتی جو اس کے گوشے گوشے سے اٹھ کر اس کے استعمار کی دیواروں کو منہدم کرنے والی ہیں۔ ہم اس مرحوم شاعر اور مجاہد آزادی کی روح کو خراج تحسین پیش کرتے ہیں۔

● اس سال کا ادبی نوبل انعام فرانس کے ایک گوشہ نشین ناول نگار کلود سیمان CLAUDE SIMON کو ملا ہے۔ عام لوگ سیمان کے نام اور کارناموں سے بہت زیادہ واقف نہیں، لیکن شمس الرحمٰن فاروقی کے مضمون "آج کا مغربی ناول" (تصورات و نظریات) میں سیمان کے خیالات پر مختصر بحث دیکھی جا سکتی ہے۔ فرانس میں "نئے ناول" کی تحریک کے سربراہوں میں روب گرئیے اور ناتالی ساروت کے ساتھ کلود سیمان کا بھی نام آتا ہے۔ ان تینوں نے ناول کو ایک معروضی بیان قرار دیا ہے، یعنی ایسا بیان جس میں اشیا کو کسی جذباتی یا داخلی رنگ سے رنگین کئے بغیر پیش کیا جائے۔ ۱۹۶۴ میں سارتر کو نوبل ادبی انعام کے بعد کلود سیمان پہلا فرانسیسی ہے جسے یہ انعام ملا ہے۔ سارتر نے تو یہ کہہ کر انعام واپس کر دیا تھا کہ ادبی کارگذاری کوئی مقابلہ یا ریس نہیں ہے جس میں انعامات دے جائیں۔ لیکن سیمان اپنی بیس سالہ گوشہ نشینی توڑ کر انعام حاصل کرنے کے لئے نوبل کمیٹی کے صدر مقام اسٹاک ہوم جانے کا ارادہ رکھتا ہے۔ ہم سیمان اور اس کے توسط سے فرانسیسی ادیبوں کو مبارک باد دیتے ہیں۔

● ہندوستانی شاعری کا ایک میلہ اکتوبر ۸۵ء میں پیرس میں منعقد ہوا۔ اس میں اردو کی نمائندگی نامور جدید شاعر شہریار نے کی۔ یہ پہلا موقع ہے کہ حکومت کی طرف سے بین الاقوامی سطح پر کسی جلسے میں اردو کا کوئی شاعر نامزد کیا گیا ہو، علی الخصوص جب کہ ہندوستانی زبانوں کا کوئی نمائندہ انتخاب میں نہیں آیا۔ شہریار کا انتخاب اردو ادب اور جدید شاعری دونوں کے لئے مسرت کی بات ہے۔ ہم شہریار کو مبارک باد دیتے ہیں۔

● مولانا سعید احمد اکبرآبادی صرف عالم دین ہی نہیں، بلکہ اعلیٰ درجے کے انشا پرداز اور مورخ بھی تھے۔ ان کی نثر پڑھ کر علامہ شبلی کی یاد آتی تھی۔ افسوس ہے کہ سرطان کے موذی مرض نے انھیں ہم سے چھین لیا۔ مولانا اکبرآبادی ان چند مسلمان مذہبی علما میں سے تھے جنھیں انگریزی پر بھی مکمل قدرت تھی اور وہ مغربی ماہرین اسلام کے سامنے اسلامی موقف اور تصورات کو بخوبی پیش کر سکتے تھے۔ ان دنوں ایسے لوگ تو بہت ہیں جو عربی فارسی کے عالم ہیں لیکن ایسے بہت کم ہیں جو عربی کے ساتھ ساتھ انگریزی کو بھی برت سکیں۔ خدا انھیں اپنے جوار رحمت میں جگہ دے۔

خاص خاص مطبوعات

اقبالیات

ت اقبال (اردو)	صدی اڈیشن	۲۰/-
ل معاصرین کی نظر میں	وقار عظیم	۵/-
ل بحیثیت شاعر	رفیع الدین ہاشمی	۴۵/-
ل کی اردو نثر	عبادت بریلوی	۲/-
ل شاعر اور فلسفی	وقار عظیم	۲/-
اقبال	خلیفہ عبدالحکیم	۴/-
ل فن اور فلسفہ	ڈاکٹر نورالحسن نقوی	۷/۵۰
زرات اقبال	مولانا صلاح الدین احمد	۱۵/-
ب درا عکسی	علامہ اقبال	۱۰/-
جبریل عکسی	″	۸/-
کلیم عکسی	″	۸/-
قبال مجالہ اردو عکسی	″	۴/۵

غالبیات

تقلید اور اجتہاد	پروفیسر خورشید الاسلام	۳/-
شخص اور شاعر	مجنوں گورکھپوری	۱۵/-
ل غالب	نورالحسن نقوی	۱۳/-
وطِ غالب کا فنی تجزیہ	حامدہ مسعود	۲۰/-
نی غالب	احمد رضا	۱/-

فیض

فیض عکسی	فیض احمد فیض	۲۰/-
ل فریادی عکسی	″	۶/-
ب صبا عکسی	″	۶/-
ں نامہ عکسی	″	۷/۵۰
ب تہ سنگ عکسی	″	۶/-

سرسید

ید ایک تعارف	پروفیسر خلیق احمد نظامی	۲/-
ید اور علی گڑھ تحریک	″	۴۵/-
ید اور ہندوستانی مسلمان	ڈاکٹر نورالحسن نقوی	۲/-
ب مضامین سرسید	آل احمد سرور	۶/-
لو سرسید احمد خاں	عبدالحق	۱۵/-

لسانیات وحالیات

ولسانیات	ڈاکٹر شوکت سبزواری	۱۲/-
و زبان و ادب	ڈاکٹر مسعود حسین خاں	۱۲/۵
یاتِ شرق و غرب	پروفیسر ریاض حسن	۱۵/-
یں جمالیاتی اقدار	ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۱/-

مثنوی

مثنوی کا ارتقا	عبدالقادر سروری	۱۲/۵
ب مثنویات اردو	معین الدین فریدی	۶/-
ی گلزار نسیم	ظہیر احمد صدیقی	۶/-
ی سحر البیان	″	۶/-

افسانے و ناول

ناولٹ	قرۃ العین حیدر	۳/-
روشنی کی رفتار	قرۃ العین حیدر	۴/-
آخری شب کے ہمسفر (ناول)	″	۵۰/-
ایک دن سب گیا (ناول)	صلاح الدین پرویز	۴۰/-
سارے دن کا تھکا ہوا پرش (ناول)	″	۳/-
چوتس	عصمت چغتائی	۲/-
ضدی	″	۱۲/-
ہمارے پسندیدہ افسانے	مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز	۱۵/-
بیدی اور بیدی کے افسانے	″	۱۵/-
کرشن چندر اور کرشن چندر کے افسانے	″	۱۵/-
اردو کے تیرہ افسانے		۱۲/-
منٹو کے نمائندہ افسانے		۱۲/-
پریم چند کے نمائندہ افسانے	مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس	۱۲/-
نمائندہ مختصر افسانے	مرتبہ محمد طاہر فاروقی	۹/-

ڈرامے

اردو ڈراما کا ارتقا	عشرت رحمانی	۴/-
اردو ڈراما تاریخ و تنقید	″	۲/-
نو ریڈیائی ڈراما	عتیق احمد صدیقی	۲/-
آغا حشر اور اردو ڈراما	انجم آرا	۳/-
انارکلی	مقدمہ ڈاکٹر محمد حسن	۹/-

ادب و تنقید

مضامین نو	خلیل الرحمن اعظمی	۲۵/-
تنقیدیں	پروفیسر خورشید الاسلام	۳/-
شناسا چہرے	ڈاکٹر محمد حسن	۱۵/-
ادبی تحقیق مسائل و تجزیہ	رشید حسن خاں	۲۵/-
تنقیدی ناظر	ڈاکٹر قمر رئیس	۲/-
پریم چند تحقیقی اور تنقیدی مطالعے		۳۵/-
احساس و ادراک	ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۲۲/-
انیس شناسی	ڈاکٹر فضل امام	۱۶/-
چہرہ بیس چہرہ	ڈاکٹر امین فرید	۲۵/-
جدیدیت اور ادب		۲/-
غزل کا نیا منظر نامہ	شمیم حنفی	۱۰/-
غزل درس غزل	اختر انصاری	۸/-
اردو قصیدہ نگاری	ڈاکٹر ام ہانی اشرف	۳۵/-
کلاسکی روایت	″	۱۲/-
مرثیہ اور مرثیہ	مظہر عباس نقوی	۷/۵
باغ و بہار	مقدمہ سلیم اختر	۱۲/-
ناول کا فن	ابوالکلام قاسمی	۱۵/-
اردو ادب کی تاریخ	عظیم الحق جنیدی	۹/-
موازنہ انیس و دبیر	مقدمہ ڈاکٹر فضل امام	۱۲/-
مقدمہ شعر و شاعری	مقدمہ ڈاکٹر حید قریشی	۱۲/-
امراؤ جان ادا	مقدمہ شمس کاظمی	۱۲/-
مجموعہ نظم حالی	مقدمہ ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۷/۵
مولوی نذیر احمد کی کہانی	مرزا فرحت اللہ بیگ	۳/۷۵
آج کا اردو ادب	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	۱۶/-
جدید شاعری	ڈاکٹر عبادت بریلوی	۲۵/-
غزل مطالعہ غزل	ڈاکٹر عبادت بریلوی	۳/-
داستان سے افسانے تک	وقار عظیم	۲/-
نیا افسانہ	″	۲/-
شہرت کی خاطر	نظر صدیقی	۱۵/-
تنقید اور احتساب	ڈاکٹر وزیر آغا	۱۵/-
ستارہ یا بادبان	محمد حسن عسکری	۱۵/-
انسان اور آدمی	″	۱/-
اسلوب	سید عابد علی عابد	۲/-
قرۃ العین حیدر اور ناول	پروفیسر عبدالسلام	۱۲/-
مرزا رسوا اور تہذیبی ناول	″	۴/-
تنقیدی دبستان	سلیم اختر	۱۵/-
تحقیقی و تنقیدی مطالعہ باغ و بہار	″	۱۵/-
باغ و بہار تحقیق و تنقید کے آئینے میں	″	۶/۵۰
منٹو کا فن		۵/-
آب حیات کا تنقیدی و تحقیقی مطالعہ	سید سجاد	۱۰/-
مقدمہ آب حیات	مولانا محمد حسین آزاد	۶/۵
مقدمہ و تبصرہ امراؤ جان ادا	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	۴/-
غزل	متین پریم چند	۴/-
حسرت موہانی	طلعت سلطانہ	۱۵/-

سیاسیات و تاریخ

دنیا کی حکومتیں (ورلڈ کانسٹی ٹیوشن)	محمد ہاشم قدوائی	۲/-
تاریخ افکار سیاسی (ہسٹری آف پولیٹیکل تھاٹ)	″	۲۰/-
جمہوریہ ہند (کونسٹی ٹیوشن آف انڈیا)	″	۱۵/-
مبادی سیاسیات (ایلیمنٹس آف پالٹکس)	″	۱۵/-
مبادیات علم مدنیت (ایلیمنٹس آف سوکس)	″	۷/۵۰
تاریخ و تہذیب عالم (ورلڈ ہسٹری)	اے۔ اے۔ ہاشمی	۲/-

متفرق

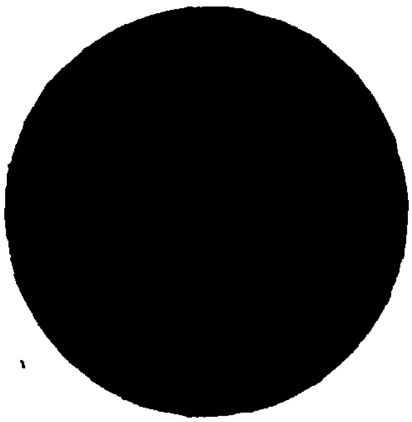
انڈو اینگلو اکاؤنٹس	ڈاکٹر محمد عارف خاں	۲۵/-
جدید تعلیمی مسائل	ڈاکٹر صباح الدین علوی	۱۳/-
اصول تعلیم	″	۱۵/-
عام معلومات	″	۹/-
ایجادات کی کہانی	″	۵/-
رہبر صحت	مسترب ربانی	۷/-
تعلیمی نفسیات کے نئے زاویے	″	۱۵/-
علم خانہ داری	″	۱۵/-
تحویل کی سرست	″	۸/-
گلدستہ مضامین انشاء پردازی	ڈاکٹر محمد عارف خاں	۸/-
اردو صرف	ڈاکٹر انصار اللہ	۳/۷۵
اردو نحو	″	۳/۷۵
نور اللغات (عکسی)		۴/۵
فیروز اللغات اردو جدید (ریکزین)		۲۵/-
اردو سکھئے (ہندی کے ذریعہ اردو سیکھئے)		۲/-
انگلش اسپیلنگ، ریڈنگ اینڈ گرامر	ایم۔ اے۔ تمہید	۸/-

ایجوکیشنل بک ہاؤس مسلم یونیورسٹی مارکیٹ علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱

Regd. With the Registrar of News Paper of India Under No. 12476/66
Oct. Nov. 1985

Shabkhoon
URDU MONTHLY
Allahabad-211003

Regd. No. AD/42
Price Per.Copy
Rs. 3.50
—



Only Cover Printed at SARTAJ PRINTERS, Allahabad.